

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
Escuela de Comunicación

**Disertación de Grado previa la obtención del título de Licenciatura en Comunicación con
mención en Periodismo para radio, prensa y televisión.**

Las Aparicio, ¿ruptura de estereotipos femeninos en la telenovela mexicana?

Paulina González Rosero

Directora: Dra. Lourdes Pérez

Año 2013

Agradecimientos

A mi madre, por su invaluable ayuda y paciencia. A mi padre y a mi hermano, por sus incentivos y apoyo. A Álex, por darme ánimos en los momentos más difíciles. A mis tías, a mis tíos y a Diana, por su constante preocupación. A toda mi familia, por su cariño y confianza en mí.

A Lourdes Pérez, por sus enseñanzas y por aceptar dirigir esta disertación. A Lucía Lemos y Carolina Larco, por su interés en este trabajo y por sus importantes contribuciones.

A María del Mar y Patricio, por sus conocimientos y disposición a continuar brindándome su ayuda. A Valeria y Ana Lía, por darme una mano cada vez que lo necesité.

Índice

Agradecimientos	II
Introducción	1
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y NUEVOS EXPONENTES DEL GÉNERO	
TELENOVELA	6
1.1. Definiciones y matrices culturales de la telenovela	6
1.2. Antecedentes e inicios del género telenovela.....	9
1.3. Diferentes estilos de hacer telenovela	10
1.4. La industria cultural de la telenovela	11
1.5. Nuevas tendencias de la era cibernética.....	13
1.6. La telenovela en México	13
1.6.1. El modelo tradicional	16
1.6.2. Nuevas propuestas en la telenovela mexicana	18
1.6.3. La trayectoria de la productora <i>Argos</i>	18
1.7. El contexto en que surgen <i>Las Aparicio</i>	21
1.7.1. Contexto ficcional	21
1.7.2. Contexto económico-social	22
1.8. Nacimiento y alcance del proyecto de <i>Las Aparicio</i>	25
CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE <i>LAS APARICIO</i>	27
2.1. Enfoque de género.....	27
2.2. Feminismo de la igualdad	29
2.3. Descripción de los personajes por la productora <i>Argos</i>	30
2.4. Bases sobre la construcción de estereotipos.....	31
2.5. La protagonista de la telenovela tradicional.....	33
2.6. Un modelo caduco.....	35
2.7. Análisis de los principales personajes femeninos	36
2.7.1. Alma Aparicio	36
2.7.2. Mercedes Aparicio	45
2.7.3. Julia Aparicio	51
2.7.4. Rafaela Aparicio.....	57
2.7.5. Ileana Delacroix	59

2.7.6. Resumen de los roles de género de las protagonistas	61
2.8. La organización familiar	63
2.9. La moral de la familia	64
2.10. Privilegios de clase.....	66
2.11. Estudio de los códigos específicos y no específicos del lenguaje audiovisual de <i>Las Aparicio</i>	67
2.11.1. Tango.....	72
2.11.2. Música incidental	74
2.12. Diferencias de la narrativa audiovisual con las telenovelas tradicionales	75
2.13. Mujeres Aparicio vs. personajes femeninos tradicionales	76
2.13.1. Diferencias cruciales	76
2.13.2. Semejanzas cruciales.....	80
2.13.2.1. La belleza en <i>Las Aparicio</i>	80
2.13.2.2. El amor de <i>Las Aparicio</i>	85
2.13.2.3. La maternidad exclusivamente femenina	87
Conclusiones	89
Bibliografía	92
Anexos	105

Introducción

El principal producto audiovisual en América Latina y que se exporta al resto del mundo es la telenovela. Según la compañía Dori Media Group, la cifra de espectadores de este género a nivel global bordea los 2 mil millones. La popularidad de las telenovelas, sobre todo de las mexicanas, se refleja también en el Ecuador, donde se transmiten al menos 41 por señal abierta.

La televisión es uno de los medios que más incide en la construcción de las identidades, ya que transmite patrones sociales y culturales que son interpretadas por los televidentes y que pueden, o no, entrar en conflicto con sus tradiciones y orientaciones¹. De ahí la importancia de analizar la configuración de la identidad de género que promueven las diversas telenovelas. Los artículos científicos que abordan el tema se refieren principalmente a la imagen femenina predominante en las décadas de los 80 y 90 (mujeres víctimas de injusticias, dedicadas solo a las labores domésticas, bondadosas e ingenuas). Casi no se encontraron menciones de la representación femenina en las telenovelas actuales que, aparentemente, se distancia del modelo anterior.

Por ello, el objetivo fundamental de este trabajo consistió en analizar la construcción de la imagen femenina en una telenovela mexicana que pretendió romper esquemas: *Las Aparicio*. Ésta se transmitió en Quito de enero a mayo de 2011, a través de Teleamazonas, de lunes a viernes, en horario de 23h00 a 23h30.

La disertación se basó principalmente en la perspectiva de género que, según Teresita De Barbieri, inauguró Gayle Rubin con la obra *El tráfico de mujeres: notas sobre la*

¹ María Rebeca Padilla de la Torre, “Ser mujer se aprende, enseña, disfruta y sufre”, en Culturales: Revista del Centro de Estudios Culturales -Museo, Vol. 1, N° 1, Mexicali, enero-junio de 2005, p. 159.

“economía política” del sexo. Esta orientación teórica considera que las jerarquías sociales entre géneros (sistemas de género) se deben en mayor medida a resoluciones del conflicto desfavorables para las mujeres frente a los varones antes que al prestigio social (estatus) o a la división social del trabajo².

Como parte del presente estudio, se analizó el lenguaje audiovisual y se compararon las características de los personajes femeninos de *Las Aparicio* con los de la telenovela tradicional. Asimismo, se identificaron las ideologías con respecto a la construcción de género y se analizó la constitución de nuevos estereotipos femeninos, tales como la exitosa madre y profesional (responsable, eficiente, admirada por su trabajo y la dedicación a sus hijos), la empresaria triunfadora y mujer fatal (trabajadora, inteligente, *sexy*, sabia y misteriosa) y la eterna indecisa (autocentrada, joven, impulsiva y disconforme).

Para el presente trabajo se partió de la hipótesis de que *Las Aparicio* intenta que sus personajes femeninos rompan con los estereotipos de la telenovela mexicana tradicional, pero genera nuevos estereotipos de mujeres económicamente independientes, exitosas en el ámbito profesional y dueñas de su sexualidad, que a fin de cuentas mantienen la asociación entre la mujer y maternidad de las telenovelas tradicionales y el final feliz en que terminan junto a sus parejas.

Adicionalmente, se propuso que los estereotipos que se muestran en *Las Aparicio* se corresponden con los planteamientos básicos del feminismo de la igualdad (un viejo tipo de feminismo de las décadas del 60 y 70 que promueve la “guerra de los sexos”), debido a

² Teresita De Barbieri, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, en Regina Rodríguez (ed.), *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*, Santiago, ISIS Internacional, 1992, p. 116.

una “masculinización” de las protagonistas, quienes piensan y actúan como supuestamente solo lo hacen los hombres.

En el primer capítulo de la disertación, se habla de los orígenes de la telenovela y la industria cultural, las nuevas tendencias del género audiovisual. También se aborda en el modelo mexicano y la trayectoria de la productora *Argos*. Por último, se trata sobre el contexto en el que surgió *Las Aparicio*.

En el segundo capítulo, se describe el enfoque teórico utilizado para el trabajo: enfoque de género, feminismo de igualdad, construcción de estereotipos y características de las protagonistas de las telenovelas tradicionales. Posteriormente, se analizan los principales personajes femeninos de *Las Aparicio* y el grupo familiar que componen mediante un enfoque sociológico, según el cual el personaje constituye un espejo de la naturaleza de la condición humana, pues está conformado por elementos del mundo real que provienen de la observación de la realidad por parte de los creadores³. Luego, se analiza el lenguaje audiovisual de la telenovela objeto de estudio y se contrasta con el de las tradicionales. Por último, se cotejan los rasgos de las protagonistas de *Las Aparicio* con aquellos de sus antecesoras.

Con respecto a la metodología, para la presente investigación, en primer lugar, se revisó bibliografía sobre género, la telenovela, el contexto mexicano, la narrativa audiovisual y teorías de análisis de personaje; los planteamientos del feminismo de igualdad y la construcción de estereotipos. Después, se procedió al análisis del lenguaje audiovisual de una muestra de 20 capítulos de *Las Aparicio*, de acuerdo a la selección de

³ Yolanda Montero, *Seriales, adolescentes y estereotipos. Lectura crítica de "Al salir de clase"*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006, p. 64.

elementos tales como: montaje elegido, planos y escenarios predominantes, movimientos de cámara más comunes, manejo del tiempo, utilización de la música e iluminación, valor connotativo de los colores, vestimenta y diálogos de los personajes principales. Cabe aclarar que para esta parte del trabajo se eligió un modelo pragmático, de carácter inductivo, que se basa en el análisis del texto narrativo audiovisual para inferir las reglas de su construcción y que valora el contexto del discurso y los efectos de su recepción como factores importantes⁴.

Posteriormente, se entrevistó a una experta en género, quien dio su criterio sobre la conducta de los personajes femeninos, y a un psicólogo, que ayudó a esclarecer las motivaciones de algunos comportamientos de las Aparicio (en cuanto a la elección de objeto, por ejemplo). Igualmente, se realizó una entrevista vía correo electrónico a una experta en telenovelas acerca de los personajes femeninos en ese género audiovisual. Vale precisar que aunque el enfoque de género se ubica dentro de los estudios culturales, se consideró la opinión profesional de un psicólogo para complementar el análisis sociológico con el de algunos rasgos de personalidad, que son importantes en la construcción de personajes.

Se hizo el análisis de las protagonistas para identificar el imaginario sobre el amor, el acceso a la esfera pública, las relaciones intrafamiliares, el comportamiento sexual, las relaciones laborales, los hábitos alimenticios, los gustos estéticos, la autopercepción, el nivel de estudios formales, las creencias religiosas, la filiación política y la reacción ante situaciones conflictivas.

⁴ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 51-53.

Se efectuó una revisión bibliográfica sobre la simbología de colores y la música, y una búsqueda en Internet sobre la telenovela objeto de estudio y la productora *Argos*. Asimismo, se utilizó el método de la diferencia crucial para comparar los personajes femeninos de *Las Aparicio* con aquellos de la telenovela tradicional. Finalmente, se concluyó que las Aparicio pueden ser consideradas nuevos estereotipos femeninos, pero que conservan rasgos de las protagonistas de la telenovela tradicional.

Entre los principales autores consultados figuran: Anthony Giddens, Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim, Marcela Lagarde, Pierre Bourdieu, Jesús Martín-Barbero, Nora Mazziotti, María del Mar Chicharro, Teresita De Barbieri, Karla Covarrubias y Ana Uribe, Nancy Chodorow, Omar Rincón y Raquel Ramírez. Los expertos entrevistados fueron: María del Mar Chicharro (profesora universitaria), Patricio Moreno (psicólogo clínico) y Alexandra Costales (socióloga).

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y NUEVOS EXPONENTES DEL GÉNERO

TELENOVELA

En el presente capítulo se habla de los antecedentes de la telenovela, los inicios como género audiovisual, su estado en la actualidad y las posibilidades que tiene, gracias a las nuevas tecnologías. Se trata sobre el modelo de Televisa, las propuestas de la empresa *Argos* y el contexto mexicano de 2009-2010, a fin de que el lector se haga una idea general de cómo y por qué nació el proyecto de *Las Aparicio*.

1.1. Definiciones y matrices culturales de la telenovela

Para Omar Rincón, la telenovela es un formato televisivo en el que se cuentan historias melodramáticas; prácticamente, una fórmula que se rige por la tesis dramática “mujer *pura* salva a hombre *equivocado*”. Además, constituye un producto cultural importante en América Latina que se vincula con “las necesidades de identidad y reconocimiento de las masas desposeídas de mayores relatos”⁵.

El término *melodrama* surge a partir de la versión rousseauiana del mito de Pigmalión. El pensador francés lo define como “un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical”⁶.

El melodrama nace como un espectáculo musical, poético-literario que se desarrolla en torno a dramas sentimentales e individuales. Es abundante en momentos de conflicto y en

⁵ Omar Rincón, “En busca de la neutralidad que no puede existir”, en *Tram[pl]as de la Comunicación y la Cultura*, Vol. 4, N° 39, La Plata, septiembre de 2005, p. 11.

⁶ José Ramón Enríquez, “La telenovela y el fin del melodrama”, en *Diá-logos de la Comunicación*, N° 26, Lima, 26 de marzo de 1990, p. 17.

expresiones de sentimientos como amor, ira, dolor y placer. En él, la música y el texto se combinan a fin de lograr la “expresión perfecta de sentimiento y emotividad”⁷.

Como espectáculo popular el melodrama se consolida a finales del siglo XVIII, y más que en una tradición teatral se basa en las “formas y modos de los espectáculos de feria y los temas de los relatos que vienen de la literatura oral [cuentos de miedo y misterio]”⁸. Las representaciones iniciales no podían tener diálogos hablados ni cantados debido a la prohibición de las autoridades que supuestamente buscaban que “el verdadero teatro no fuera corrompido”. Consecuentemente, se empleaba la pantomima, gestualidad exagerada, música, efectos ópticos y sonoros para lograr una espectacular puesta en escena.

Estructuralmente, el melodrama se desarrolla alrededor de cuatro sentimientos básicos –miedo, lástima, entusiasmo y risa–, que se corresponden con cuatro situaciones personificadas respectivamente por el traidor, la víctima, el justiciero y el bobo. La función dramática del primero consiste en acorralar y hacer sufrir a la heroína, quien representa la inocencia y la virtud. El justiciero, por su parte, es el encargado de salvar a la víctima y castigar al traidor; mientras que el bobo personifica lo cómico, necesario para disminuir la tensión emocional.

Jesús Martín-Barbero señala que el melodrama del siglo XIX está conectado con la Revolución Francesa. Su influencia se distingue en “la transformación de la canalla, del populacho en pueblo y (...) la escenografía de esa transformación”. Los cambios políticos propician que las masas populares desplieguen en escena sus emociones a través de la

⁷ Angélica Bautista, Karla Covarrubias y Ana B. Uribe, *¡Cuéntame en qué se quedó! La telenovela como fenómeno social*, México D. F., Trillas, 1993, p. 158.

⁸ Jesús Martín-Barbero, “Matrices culturales de la telenovela”, en Estudio sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. 2, N° 4-5, México D.F., febrero de 1988, p. 138.

representación de ajusticiamientos, conspiraciones, desgracias sufridas por inocentes víctimas y terribles castigos finales para los traidores.

Por otro lado, a mitad del siglo XIX, las demandas populares y el desarrollo de nuevas tecnologías de impresión (rotativa) llevan al nacimiento de la primera clase de texto escrito en formato popular de masa: el folletín. Inicialmente, este ocupa un lugar del periódico donde se colocan las “variedades” como recetas culinarias, reseñas teatrales y críticas literarias. Luego, se transforma en un espacio para la publicación de los relatos de novelistas de moda.

El folletín está diseñado para un lector que se encuentra todavía sumergido en el universo de cultura oral. Así, el tipo de letra es grande y claro; los interlineados, espaciados; y los márgenes amplios. Para crear una sensación de participación por parte del lector, el folletín mantiene una estructura abierta. Esta característica también permite extender la duración del relato, “confundirlo con la vida” y dotarlo de elementos de actualidad.

Además, la historia se publica fragmentada en episodios (divididos en capítulos y subcapítulos), que contienen tanto información que el lector ya conoce, como aquella que despierta su curiosidad por saber qué acontecerá en la siguiente entrega. Este *suspense* se alcanza, en buena medida, por la multiplicidad de ejes del relato.

En el folletín se devela una nueva clase de héroe cuyo desajuste con la realidad es ante todo de carácter moral, por lo que busca la justicia social⁹. Sus personajes pertenecen al mundo cotidiano, pero se ven envueltos en una serie de aventuras extraordinarias. Este

⁹ Angélica Bautista, Karla Covarrubias y Ana B. Uribe, *op. cit.*, p. 159.

tipo de relato introduce temas como los conflictos sentimentales, la búsqueda del éxito social y la condición de las mujeres en la ciudad moderna¹⁰, que se suman a otros como la sustitución de los hijos y las falsas identidades.

1.2. Antecedentes e inicios del género telenovela

La telenovela en América Latina, con excepción de la brasileña, “prosigue de una veta de narrativa dramática propia de la radionovela”¹¹. Esta influencia se debe, en cierta medida, a la incursión de los empresarios de radio en la televisión, con el correspondiente traslado de lógicas de producción, estrategias, técnicas y géneros de un medio a otro.

A su vez, la radionovela, que llega a consolidar su éxito en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, tiene entre sus orígenes al radioteatro norteamericano de los años 20 y 30. Estos dramatizados surgen como una estrategia publicitaria de una marca de detergentes para eliminar a su competencia, por lo que se conocen como *soap operas*. Las historias de amor logran tal impacto en las audiencias femeninas que algunas se mantienen en la radio por décadas¹² y sus herederas hacen lo propio en la televisión.

A pesar de que algunos autores consideran telenovelas a las teleseries latinoamericanas de comienzos de los 50¹³, existe un consenso general en que la primera telenovela es *Senda prohibida*, transmitida en México en 1957. Su contenido y tratamiento, así como los

¹⁰ Jesús Martín-Barbero, “Hay mucho más país en los dramatizados que en los noticieros de televisión”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, p. 12.

¹¹ Guillermo Orozco, “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, en *Comunicación y Sociedad*, N° 6, Guadalajara, julio de 2006, p. 21.

¹² Bárbara Jochamowitz, “La telenovela como género femenino y como parte de su especificidad”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 47, Caracas, septiembre de 1984, p. 18.

¹³ Alí Rondón, “Medio siglo de besos y querellas. La telenovela nuestra de cada día”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 120, Caracas, 2002, p. 48.

de otras producciones iniciales, son los mismos que aquellos de las radionovelas¹⁴. Adicionalmente, esos teledramas, como sus precedentes norteamericanos, eran promovidos por empresas de jabones y detergentes¹⁵.

Por su parte, Brasil comienza a introducir telenovelas en la programación en los 50, pero solo dos décadas más tarde es cuando TV-Globo consigue apuntalar el género.

1.3. Diferentes estilos de hacer telenovela

Los estudiosos de la telenovela la han clasificado según diversos criterios, principalmente de acuerdo a sus características. Así, Martín-Barbero, distingue dos modelos: tradicional y moderno. El primero, más desarrollado en México y Venezuela, se asocia con el esquema básico original del melodrama de fines del siglo XVIII. Todo lo que en él ocurre es producto del destino, que se impone a pesar de los esfuerzos de los personajes¹⁶. Este modelo exalta las pasiones y sentimientos elementales a la vez que prescinde de cualquier ambigüedad psicológica, complejidad histórica¹⁷ o especificación espacio-temporal.

El modelo moderno, por su parte, se ha consolidado en Brasil y Colombia. Mantiene al melodrama como esquema básico de la narración dramática; no obstante, lo coloca en un contexto que muestra la historia del cambio de las relaciones sociales y la modernización de las sociedades de ambos países, su geografía, arquitectura y carácter nacional.

¹⁴ Angélica Bautista, Karla Covarrubias y Ana B. Uribe, *op.cit.*, p. 163.

¹⁵ Alí Rondón, *op.cit.*, p. 48.

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Alí Rondón, *op.cit.*, p. 49.

1.4. La industria cultural de la telenovela

A partir de los 70, Latinoamérica empieza a exportar telenovelas al resto del mundo¹⁸. México y Brasil fueron los pioneros en el mercado; les siguieron Argentina y Venezuela, y luego, Colombia, Perú y Chile.

En los 90 el proceso de difusión de la telenovela se aceleró por la privatización de la televisión (especialmente en los países de la ex Unión Soviética), el surgimiento del satélite y el cable, el fortalecimiento de la industria audiovisual latinoamericana, el desarrollo de estructuras de distribución de las obras a nivel internacional, así como de ferias de venta y exhibición de programas, entre otros.

Adicionalmente, Nora Mazziotti destaca tres causas para la globalización de la telenovela desde el punto de vista de la industria. En primer lugar, la estructura seriada del producto, que permite que los programadores llenen una franja horaria por varios meses. El siguiente motivo es el costo, pues resulta más barato comprar una telenovela que producirla. Y la última razón es el potencial que tiene este producto para convertirse en plataforma para crear o apoyar otros negocios (industria musical, turística, de modas, entre otras)¹⁹.

Las telenovelas latinoamericanas han alcanzado destinos tan diversos como Alemania, Rusia, China, Israel, España, Rumania, Bulgaria, Eslovenia o Filipinas. Los precios de venta por capítulo se establecen según la localización geográfica del país comprador, el alcance del canal, el costo de la torta publicitaria y el éxito de la telenovela en el sitio de

¹⁸ Mercedes Medina y Leticia Barrón, “La telenovela en el mundo”, en Palabra Clave, Vol. 13, N° 1, Bogotá, junio de 2010, p. 78.

¹⁹ Nora Mazziotti, “La expansión de la telenovela”, en Contratexto, N° 14, Lima, octubre de 2006, p. 128.

origen. Por ello, el objetivo principal de los exportadores latinoamericanos son los canales de Estados Unidos y Europa Occidental.

En orden de relevancia, las principales compañías productoras de telenovela con un departamento para la distribución internacional son: Televisa (México), TV Globo (Brasil), Telefé Internacional (Argentina), RCN (Colombia), TV Azteca (México), Telemundo (Estados Unidos) y Venevisión (Venezuela)²⁰. Durante los últimos años, algunos de los países compradores, en especial los de Europa del Este, se han convertido en productores de sus propias telenovelas. De esta forma, emergen nuevas maneras de comercialización como la venta del formato (del concepto del programa), que funciona porque las audiencias prefieren la programación hecha a nivel local.

Más allá de la venta de productos acabados o formatos, esta industria propicia el desarrollo de otros negocios e intercambios culturales. Tal es el caso de la producción musical cuyas canciones forman parte de la banda sonora de las telenovelas. Otros ejemplos radican en que en Brasil este género televisivo ha servido como impulso al turismo y en Israel, como instrumento para aprender español.

De igual manera, la telenovela ha sido aprovechada como una suerte de “escaparate” para publicitar diferentes productos, desde ropa hasta maquillaje, autos y bebidas. Incluso se ha utilizado como herramienta de propaganda para difundir los derechos civiles, promover el desarrollo social, la prevención de enfermedades, la erradicación de diversas formas de exclusión y la reflexión sobre problemáticas actuales.

²⁰ Mercedes Medina y Leticia Barrón, *op.cit.*, p. 84.

Por último, cabe destacar que aunque el rubro de exportación más importante de las empresas latinoamericanas es la venta de telenovelas, las mayores ganancias se generan por la inversión publicitaria en los mercados locales. Consecuentemente, los exponentes del género se siguen produciendo para conquistar a las audiencias del respectivo país.

1.5. Nuevas tendencias de la era cibernética

Hoy es posible acceder en forma gratuita y a cualquier hora a los capítulos de las telenovelas producidas para televisión gracias a Internet. También se puede participar en *chats* o foros propuestos en las redes sociales, descargar contenidos como videos y fotografías de los actores, crear o ingresar a *blogs* con información complementaria, comprar escenas de capítulos y otros.

Además, hay producciones hechas exclusivamente para la red llamadas *webnovelas* o telenovelas *online*, que buscan llegar a los internautas, esencialmente a los jóvenes²¹. Estas difieren de las telenovelas sobre todo en lo referente a costos de producción y en la duración y número de capítulos. Asimismo, se distinguen porque podrían ofrecer alternativas diversas para el final, con el propósito de que el usuario las escoja de acuerdo con sus preferencias.

1.6. La telenovela en México

Como en el resto de América Latina, el radioteatro estadounidense y la radionovela son predecesores fundamentales de la telenovela mexicana. A ellos se suman los dramas teatrales de la dictadura porfirista, las historietas con estilo folletinesco destinadas a las

²¹ María del Mar Chicharro, "Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 24, N° 1, Pamplona, junio de 2011, p. 213.

audiencias populares, la dramatización en la música ranchera y romántica, el corrido posrevolucionario, las películas de la época de oro del cine mexicano, y los teleteatros.

Los últimos comenzaron a pasarse en vivo a ritmo de uno por semana, apenas iniciada la transmisión televisiva en México (1950). Gracias al éxito de *Teatro de la fantasía* o del teleteatro de *Fernando Soler y sus comediantes*, se empezaron los primeros intentos de telenovela, en 1951. Sin embargo, no fue hasta seis años después que se estrenó *Senda prohibida*, compuesta por 50 capítulos transmitidos de lunes a viernes y en horario vespertino²².

Aunque en sus albores la telenovela mexicana imitaba a la radionovela en cuanto a técnicas, para finales del 50 se establecieron algunos cambios en la mecánica de su producción. Entre ellos destacan el empleo de cinta de video, que permite subsanar errores mediante la edición, y el surgimiento del apuntador electrónico. No obstante, el legado de la radio aún se puede percibir en el estilo de actuación (acentuado en la palabra hablada más que en los gestos) o en la elección de escenarios (espacios cerrados) que predominan en las telenovelas mexicanas²³.

Las primeras producciones estaban concebidas exclusivamente para el público femenino, por lo que se transmitían en horario vespertino. Los títulos de estas telenovelas hacen referencia a amores imposibles o pecaminosos: *Cadenas de amor* (1959), *Agonía de amor* (1963), *Secreto de confesión* (1965), *Cruz de amor* (1968), *El precio de un hombre* (1970)²⁴.

²² Angélica Bautista, Karla Covarrubias y Ana B. Uribe, *op.cit.*, p. 163.

²³ Guillermo Orozco, *op.cit.*, p. 21.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 25-26.

A partir de los años 70 algunas telenovelas incluyen temas sociales –la paternidad responsable, planificación familiar, alfabetización de los adultos, situación de las mujeres, etc. – y se programan en horario nocturno o dominical a fin de llegar también a la audiencia masculina. Asimismo, se crean productos específicos para los niños y jóvenes. A mediados de esa década, la telenovela mexicana entra en la fase de industrialización, cuando la producción se consolida y se empiezan a exportar al resto de países hispanohablantes.

En los 90, la telenovela mexicana experimenta una etapa de transnacionalización en la que se refuerzan la producción sistemática y la comercialización a nivel global. Pese al éxito que alcanza este producto cultural –en Rusia el 70% de la población vio *Los ricos también lloran*–, mantiene el mismo tipo de narrativa.

Guillermo Orozco reconoce que desde 2000 la telenovela en México ingresa en una fase de mercantilización, ya que este producto se hace ante todo para venderse y, por consiguiente, el formato sufre una serie de transformaciones formales, estéticas y narrativas²⁵. De esta manera, la telenovela comienza solo a ser consumida por la audiencia en lugar de ser vista, y más allá de un producto de ficción televisiva se convierte en un modelo de negocios.

Álvaro Cueva, por su parte, afirma que hay una crisis en la producción de telenovelas mexicanas desde que una nueva generación tomó las riendas de Televisa²⁶ (1996). Esta se debe primordialmente a la reducción del presupuesto, que ha desembocado en la

²⁵ *Ibíd.*, p. 30.

²⁶ Álvaro Cueva, “México y sus producciones hoy”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, Vol. 4, N° 39, La Plata, septiembre de 2005, p. 25.

preferencia por los *remakes*, la compra de formatos y productos finalizados a otros países y la continua repetición de actores en papeles protagónicos.

1.6.1. El modelo tradicional

Televisa fue la única productora y exportadora de telenovelas en México hasta 1993. A través de su larga trayectoria, el consorcio fortaleció un modelo de telenovela cuyas narrativas, estéticas y temáticas están ligadas a las de la radio y el cine de los 40 y 50²⁷.

Mazziotti sostiene que en estas historias, que no son propiamente de amor sino del triunfo del bien sobre el mal, prima la moral católica y su noción del pecado. Por eso, los personajes deben atravesar un sinfín de sufrimientos para lograr “el bien eterno”, como es concebida la unión de la pareja. Esta telenovela responde a un plan normativo que exalta la familia decimonónica o de inicios del siglo XX. En ella, los valores morales instaurados se respetan; caso contrario, hay un castigo.

Los relatos de este modelo preservan un alto grado de redundancia, lo cual puede tornarse cómico o enternecedor. No obstante, la manera en que se presentan las historias resulta certera gracias a la dosificación. Así, los secretos se mantienen ocultos lo más posible y las maldades van constituyendo, poco a poco, una maraña que deberá ser desentramada de igual forma a medida que transcurra la historia.

Las historias de Televisa plantean problemáticas que corresponden a un pasado patriarcal constituido con esencia de clase²⁸ en el que se vivía una completa rigidez moral y donde cabían perfectamente los obstáculos (como la diferencia de “razas”) y secretos

²⁷ Nora Mazziotti, *Telenovela, industria y prácticas sociales*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2006, p. 32.

²⁸ Guillermo Orozco, *op.cit.*, p. 23.

que mueven el relato de amor. Este es el motivo de la eficacia de las telenovelas tradicionales ambientadas en tiempos arcaicos como *Alborada* o *Corazón salvaje*. Sin embargo, en ambos casos hay un dejo de actualidad, pues los protagonistas masculinos rechazan los privilegios de ser hombre en una sociedad patriarcal y optan por una relación de pareja igualitaria.

En las telenovelas tradicionales, aunque sean relatos de una pasión, no hay cabida para el erotismo. La sensualidad es entendida como un vicio y, por tanto, típica de los personajes femeninos malvados que merecen castigo. Aparece asociada a una actitud ambiciosa, por lo que se convierte en fría y calculada, y se torna burda por su evidencia. Adicionalmente, no resulta gozosa, pues no existe placer en ejercerla.

Los personajes de estas obras son arquetípicos, es decir, se caracterizan por un solo rasgo acentuado mediante su discurso, maquillaje y vestuario. Ellos representan esencias con una sola motivación, como en el caso de la malvada, la inocente, el ambicioso, la madre y otros. De esta forma, más que recrear personas buenas o malas, recrean la bondad o la maldad. Consecuentemente, estos personajes no crecen, evolucionan o muestran facetas escondidas.

Para Televisa es casi una tradición hacer *remakes*²⁹ de las telenovelas más exitosas cada diez años. En lugar de optar por lo nuevo, el consorcio repite aquello que ya funcionó. Esas historias guardan lo atractivo de lo que ya se conoce y continúan generando catarsis. En contraste con esta suerte de inmovilidad, se ubica el mecanismo de operación del *star system*, con nuevos rostros que desplazan a los que han envejecido.

²⁹ Por *remake* o refrito se entiende una nueva versión de la telenovela original, que mantiene la historia de base, pero que puede variar en lo referente al título, nombres de los personajes, ubicación geográfica, entre otros aspectos formales.

1.6.2. Nuevas propuestas en la telenovela mexicana

TV Azteca nace en 1993 como la única contendora de Televisa. Su primera telenovela, producida por *Argos* y estrenada en 1996, es *Nada personal*. Con la segunda, *Mirada de mujer* (1997), un *remake* promovido como “la nueva telenovela mexicana”, logra altos niveles de audiencia y rompe el liderazgo de Televisa³⁰. Tanto esta producción como *La hija del jardinero* (2004) y *Amor en custodia* (2006) fueron de las más vendidas en el extranjero³¹.

Produce alrededor de cinco o seis telenovelas por año³². Actualmente, transmite dos producciones mexicanas basadas en originales venezolanos –*Amor cautivo* y *La mujer de Judas*– y una propia denominada *Quererte así*. Además, continúa produciendo las conocidas series *Lo que llamamos las mujeres* y *A cada quien su santo*.

El Centro de Formación Actoral es la escuela de actuación de TV Azteca donde además se imparten talleres y se organizan concursos de guiones dramáticos.

1.6.3. La trayectoria de la productora *Argos*

Argos Comunicación es una productora que surge en México D. F. en 1992 gracias a la asociación entre Carlos Payán, Epigmenio Ibarra y Hernán Vera. Su objetivo inicial es fusionar “un periodismo televisivo de alta calidad con otros programas”³³. Por ello, en un principio se dedica a la producción de reportajes y a trabajos publicitarios para diversas firmas, pero luego incursiona en el mundo de la ficción con telenovelas que inauguran “un cambio de paradigmas del género en México”.

³⁰ “Historia” en *Argos Comunicación 1992*: www.argoscomunicacion.com, 10 de junio de 2012.

³¹ Mercedes Medina y Leticia Barrón, *op.cit.*, p. 86.

³² Nora Mazziotti, *op. cit.*, p. 133.

³³ “Historia” en *Argos Comunicación 1992*: www.argoscomunicacion.com, 10 de junio de 2012.

Para 1997 ya cuenta con sus propios estudios y unidades móviles de televisión y mejora la infraestructura para posproducción. A más de sus logros televisivos, *Argos* participa en la industria cinematográfica como coproductor de *Sexo, pudor o lágrimas*, considerada uno de los exponentes del nuevo cine mexicano. Asimismo, esta productora organiza la campaña de propaganda de Cuauhtémoc Cárdenas por la jefatura de Gobierno del Distrito Federal.

En 1998 produce series como *Momento de decisión*, *Buenos para nada*, *A corazón abierto* y *Chiquitos pero picosos* para TV Azteca. Al año siguiente, cuando el 40% de *Argos* pasa a manos del Banco Inbursa (Grupo Carso), se crea una alianza estratégica denominada Webland, que a su vez inaugura el primer sitio de video *streaming* en México.

El grupo irrumpe en el mercado internacional y produce para Discovery Channel (*CiberKids*), BBC (cápsulas para *Teletubbies*) y Disney (*Zapping Zone*). Con el propósito de transmitir en México y para el resto de América Latina la serie *Zapping Zone*, *Argos* construye un estudio con la más alta tecnología para televisión en vivo. Como complemento del programa, el grupo produce reportajes, conciertos y el *reality Casting Zone*.

A finales de 1999, *Argos* termina el contrato con TV Azteca y firma otro para la producción con Telemundo. Fruto del acuerdo con la cadena estadounidense, produce telenovelas como *Gitanas* y *Plateados* –basadas en originales chilenos³⁴–, *Corazón partido* y *Marina*, además de las series *Dónde estás corazón*, *La Virgen de Guadalupe* y

³⁴ Nora Mazziotti, *op. cit.*, p. 132.

Zapata, amor en rebeldía, que se transmiten en 52 países. Alrededor de esa misma época, Televisa obtiene el 30% de *Argos* mediante un intercambio de acciones.

En 2000, *Argos* crea Casazul, su centro de formación y perfeccionamiento actoral. Tres años más tarde suscribe un contrato con ESPN por servicios de producción y transmisión en las instalaciones de *Argos*. Asimismo, produce entre 50 y 80 horas anuales para Gourmet.com, y arrienda sus estudios, servicios y personal para las dos primeras temporadas de la serie de Sony *Ya es mediodía en China*.

Para 2005 firma un contrato con HBO a fin de desarrollar la serie *Capadocia*, que se transmite en Latinoamérica y Estados Unidos. Un año después, por el trabajo de comunicación interna e institucional que *Argos* hace para Telmex, emerge una división del grupo encargada de diseñar y operar el portal de banda ancha de la compañía de telecomunicaciones.

Argos continúa sus avances en la industria cinematográfica con el estreno de *Fuera del cielo*, ganadora del premio a la mejor dirección en el Festival de Guadalajara, y con la preparación de la película *Noticia de un secuestro*, basada en la obra de García Márquez. En el campo de la producción televisiva, suscribe un nuevo contrato con TV Azteca por las telenovelas *Mientras haya vida* y *Vivir sin ti*, y por la serie *Deseo prohibido*.

Para 2008 la división publicitaria de *Argos* sigue con el diseño de los portales interactivos de promoción de las películas *Rudo y cursi* y *Arráncame la vida*³⁵. Posteriormente, *Argos* crea un proyecto de canal formato en Costa Rica y produce la segunda temporada de *Capadocia* para HBO. Adicionalmente, estrena la película *El*

³⁵ Portal de *Argos media*/ Proyectos: www.argosmedia.com.mx, 10 de junio de 2012.

traspatio, una coproducción con Tardan-Berman, y hace la posproducción de *De la infancia*.

A inicios de 2010, forma una alianza por dos años y un aproximado de 480 horas de programación de entretenimiento³⁶ con la cadena de televisión mexicana Cadenatres (canal 28 en la televisión abierta). Como parte del acuerdo, se producen varias series transmitidas en horario estelar cuyo objetivo consiste en intentar “reflejar en la pantalla los sentimientos, preocupaciones y asuntos que se viven día a día en el México actual”, por lo que sus ejes temáticos son la pareja, la familia y el contexto mexicano³⁷.

Entre las producciones más exitosas de esa alianza figuran: *Las Aparicio*, *El sexo débil*, *El octavo mandamiento* e *Infames*. Las dos primeras y *Bienvenida realidad* fueron transmitidas en Ecuador por Teleamazonas.

1.7. El contexto en que surgen *Las Aparicio*

1.7.1. Contexto ficcional

En 1996 ya se hablaba de una nueva telenovela “que porta una severa lectura de la realidad”³⁸ y que busca “dar cuenta de procesos que no se restringen únicamente a los avatares de la protagonista desdichada”³⁹, refiriéndose a *Nada personal*. Carlos Monsiváis afirma que este cambio en el género se produce porque las audiencias modernas rechazan

³⁶ Andrés Solsona, “Grupo Argos y Cadenatres se alían en Producción de Teleseries”, en *International Bussiness Times*: <http://mx.ibtimes.com/articles/20100122/argos-cadenatres-alianza-produccion-teleseries.htm>, 22 de enero de 2010, 29 de junio de 2012.

³⁷ “Formalizan alianza Cadenatres y Argos”, en *Periodistasenlinea.org*: <http://www.periodistasenlinea.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=15172&mode=thread&order=0&thold=0>, 21 de enero de 2010, 29 de junio de 2012.

³⁸ Héctor Bujanda, “La telenovela y la ruptura del gusto unánime. Latinoamérica se cansó de glorificar el llanto”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 102, Caracas, 1998, p. 65.

³⁹ *Ibíd.*, p. 66.

el llanto “por amor a las lágrimas”, ese sufrimiento que carece de intermediaciones explícitas políticas, psicológicas o históricas.

Con *Mirada de mujer*, una telenovela en que la protagonista es un ama de casa que a sus 50 años se enamora de un hombre menor, *Argos* cambia el esquema femenino manejado en la telenovela tradicional. Siguiendo esa tendencia, para 2010, lanza la campaña publicitaria de *Las Aparicio* con la frase: “Una mujer entera no necesita media naranja”.

1.7.2. Contexto económico-social

En un análisis sobre la situación de México en 2009, Carlos Monsiváis destaca, entre otros temas, el poder que han alcanzado los grupos de narcotraficantes en el país. Esto se evidencia en el control que ejercen sobre territorios y ciudades a través de sus propios ejércitos y policías, en la compra de autoridades locales y el respaldo económico a candidaturas, en el lavado de inmensas cantidades de dinero y la asociación con banqueros y empresarios. En palabras de uno de los ex zares del combate al narcotráfico: “México se encuentra al borde del abismo y se puede convertir en un narco-estado en la próxima década”⁴⁰.

Ligado al narcotráfico, se halla el recrudecimiento de la violencia, especialmente en los estados fronterizos del norte de México. Las muertes de cerca de mil personas asesinadas por causa del narcotráfico durante los dos primeros meses de 2009 no se investigan; la mayoría de atentados contra jefes de policía y autoridades judiciales son

⁴⁰ Carlos Monsiváis, “México en 2009: la crisis, el narcotráfico, la derecha medieval, el retorno del PRI feudal, la nación globalizada”, en *Nueva Sociedad*, N° 20, marzo-abril de 2009, en línea [PDF]: http://www.nuso.org/upload/articulos/3593_1.pdf, 18 de mayo de 2011, p. 44.

exitosos; y los secuestros no paran en ciudades como Juárez, Reynosa, Tijuana, Nuevo Laredo o Matamoros.

La estrategia de lucha contra el narcotráfico adoptada en México ha desembocado en una reiterada violación de los derechos humanos por parte del ejército de ese país. Asimismo, la acción militar ha provocado decenas de muertes de civiles ajenos a los operativos o delitos –los denominados “daños colaterales” –. No obstante, los responsables en esos casos, juzgados por un tribunal militar, permanecen en el anonimato y ninguno ha sido sentenciado⁴¹.

Por otro lado, continúa el crecimiento del subempleo y del desempleo, se estanca la creación de trabajos formales, los salarios pierden su valor adquisitivo y la desigualdad económica aumenta: 0,18% de la población posee un tercio de la riqueza nacional. Para mediados de 2010, la tasa de desempleo sigue subiendo, a pesar de que los indicadores económicos sugieren una recuperación⁴².

Sobre el peso histórico y la fuerza del patriarcado, así como la consiguiente resignación, se yergue la violencia contra las mujeres, que Monsiváis considera “un obstáculo inmenso (y aún no reconocido en su magnitud) del proceso democrático”⁴³. Como ejemplo de ella, el autor cita los asesinatos de cientos de mujeres jóvenes en ciudad Juárez desde la década de los 90, cuyos culpables permanecen en la impunidad.

⁴¹ César Morales Oyarvide, “La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia”, en *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, N° 50, julio-septiembre 2011, en línea [PDF]: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf>, 2 de julio de 2012, pp. 17-18.

⁴² “Canacintra: Crece desempleo pese a recuperación”, en *El Universal*: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/684141.html>, 30 de mayo de 2010, 2 de julio de 2012.

⁴³ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 51.

Según cifras de la Secretaría de Salud Mexicana citadas en *El Universal*, un 67% de mujeres de más de 15 años afirma haber sufrido violencia en algún momento de su vida. Asimismo, 12.4% de las mujeres económicamente activas dice haber experimentado por lo menos un acto de acoso y 29.9% de ellas, violencia en el ámbito laboral⁴⁴.

En cuanto a derechos de las minorías, México logró un avance importante a finales de 2009 con la legalización del matrimonio homosexual en el Distrito Federal. A través de esa reforma, pionera en América Latina, las parejas del mismo sexo acceden a garantías como la unión patrimonial, pueden obtener créditos bancarios y recibir los beneficios del seguro social, así como adoptar niños⁴⁵.

Entre otras reformas consideradas progresistas, el Congreso de la Ciudad de México aprobó en 2007 la interrupción voluntaria del embarazo antes de las 12 semanas de gestación⁴⁶. Sin embargo, en 17 estados mexicanos la vida se protege desde la concepción y el aborto solo se permite en casos de violación u otras condiciones específicas dictaminadas en cada jurisdicción⁴⁷. En 2010, las leyes antiaborto causaron polémica, ya que el gobierno de Guanajuato condenó a siete mujeres acusadas de haber asesinado a sus hijos a penas de entre 25 y 30 años de cárcel; ellas, por su parte, afirmaban haber tenido abortos espontáneos.

⁴⁴ “México está en deuda con las mujeres: CNDH”, en *El Universal*: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/664006.html>, 7 de marzo de 2010, 2 de julio de 2012.

⁴⁵ Cecilia Barria, “México DF: aprueban matrimonio gay”, en *BBC Mundo*: http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2009/12/091221_2340_mexico_gay_gm.shtml, 22 de diciembre de 2009, 18 de mayo de 2011.

⁴⁶ Belén Zapata, “A cuatro años de legalizar el aborto en el DF, hay un limbo constitucional”, en *CNN México*: <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/04/24/a-cuatro-anos-de-legalizar-el-aborto-en-el-df-hay-un-limbo-constitucional>, 24 de abril de 2011, 2 de julio de 2012.

⁴⁷ Eduardo Barraza y Rosario Taracena, “Leyes del aborto en México”, en *Grupo de Información en Reproducción Elegida*, en línea [PDF]: <http://www.gire.org.mx/publica2/leyesabortomexiconov08.pdf>, noviembre de 2008, 2 de julio de 2012, p. 2.

1.8. Nacimiento y alcance del proyecto de *Las Aparicio*

El productor Epigmenio Ibarra solicitó a las escritoras Verónica Bellver y Leticia López Margalli crear una historia “revolucionaria” sobre mujeres. Según Bellver, como punto de partida, ambas conversaron sobre sus relaciones y las de sus amigos cercanos, y llegaron a la conclusión de que la oferta televisiva no reflejaba ni a sus conocidas ni a ellas: “mujeres independientes, dueñas de nuestras vidas y de nuestra sexualidad, mujeres que trabajan y también son jefas de familia, que no somos «víctimas»”⁴⁸. Así, a partir de anécdotas y preocupaciones personales, nació el proyecto con el nombre original de *Guerreras*⁴⁹.

Imagen N° 1. Afiche promocional de la telenovela⁵⁰



⁴⁸ Toscana Magazine, “Entrevista con Verónica Bellver (Escritora de *Las Aparicio*)”, en *Páginas Sueltas y de Colores*: <http://elespaciodemartha.blogspot.com/2010/11/entrevista-con-veronica-bellver.html>, 10 de noviembre de 2010, 4 de julio de 2012.

⁴⁹ Leonardo Peralta, “‘Las Aparicio’ calientan a Cadenatres”, en *CNNExpansión*: <http://www.cnnexpansion.com/monstruos-de-la-mercadotecnia-2010/2010/10/20/cadenatres-aparece-en-la-pantalla>, 1 de noviembre de 2010, 5 de junio de 2012.

⁵⁰ Tomada de: *Fusiontribal Blog*: <http://blog.fusiontribal.com/las-aparicio/poster-protagonistas-de-las-aparicio/>, 15 de abril de 2010, 30 de marzo de 2013.

Los libretos de la telenovela fueron desarrollados por un equipo de *Argos* que contó con la asesoría de la psiquiatra Esther Grynberg y las opiniones del público a través de las redes sociales. De acuerdo a Epigmenio Ibarra, la historia no solo trata de la condición actual de la mujer, sino de la pareja y de las nuevas formas de constituir la familia⁵¹. Además, el “subtexto general (...) es la tolerancia, el respeto a la diferencia no solamente sexual sino de las ideas políticas, de los gustos, de la mirada sobre la vida”⁵² (Ver síntesis de *Las Aparicio* en el Anexo N° 1).

Las Aparicio se comercializó en Ecuador, Venezuela, Panamá, Nicaragua, República Dominicana, España, Colombia, Israel, Costa Rica, Puerto Rico⁵³, Serbia, Honduras y Canadá⁵⁴, y llegó a nivel global por Internet gracias a Telemundo⁵⁵. El *rating*, entendido como “la proporción de personas que están expuestas a un medio en un momento determinado”⁵⁶, para el horario correspondiente a *Las Aparicio* fue de 2,5 puntos en México⁵⁷, 2,3 en Quito y 0,4 en Guayaquil⁵⁸.

⁵¹ Videoconsulta, ““Las Aparicio”, una nueva propuesta de entretenimiento para la televisión mexicana”, en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=paFNUdM5taw&feature=mr_meh&list=PL5D8307CD839A082F&playnext=0, 18 de abril de 2010, 6 de junio de 2012.

⁵² ViriDorado, “Eréndira Ibarra, Liz Gallardo y Epigmenio Ibarra en entrevista con Yuriria Sierra”, en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=xvTtvNxR-Mw>, 17 de octubre de 2010, 6 de junio de 2012.

⁵³ El mundo de la tv, ““Las Aparicio” aterrizaron en Colombia”, en *Televisión y algo más*: <http://tvlatinoamericana.wordpress.com/2012/02/24/las-aparicio-aterriazo-en-colombia/>, 24 de febrero de 2012, 29 de junio de 2012.

⁵⁴ Información publicada en la cuenta oficial de Twitter @LasAparicio, 1 de agosto-1 de octubre de 2011, 30 de marzo de 2013.

⁵⁵ ““Las Aparicio” se estrena en Telemundo exclusivamente por Internet”, en *Ecuavisa*: <http://www.ecuavisa.com/novelas-general/36/27947-las-aparicio-se-estrena-en-telemundo-exclusivamente-por-internet.html>, 7 de septiembre de 2010, 6 de junio de 2012.

⁵⁶ “¿Qué es el rating?”, en *Ibope AGB México*: <https://www.ibopeagb.com.mx/preguntas.php>, 30 de marzo de 2013.

⁵⁷ Leonardo Peralta, ““Las Aparicio” calientan a Cadenatres”, en *CNNExpansión*: <http://www.cnnexpansion.com/monstruos-de-la-mercadotecnia-2010/2010/10/20/cadenatres-aparece-en-la-pantalla>, 1 de noviembre de 2010, 5 de junio de 2012.

CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE *LAS APARICIO*

En este capítulo se presenta el enfoque teórico aplicado en el trabajo y se analizan los principales personajes femeninos de manera individual y como grupo familiar desde el enfoque de género. Adicionalmente, se resume el análisis del lenguaje audiovisual de *Las Aparicio* y se confrontan las características de las protagonistas de esta telenovela con las propias de las tradicionales, con el objetivo de que el lector descubra cuán diferentes son en realidad.

2.1. Enfoque de género

El Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo define al enfoque de género como:

Una herramienta de trabajo, una categoría de análisis con base en las variables sexo y género, que permite identificar los diferentes papeles y tareas que llevan a cabo los hombres y las mujeres en una sociedad, así como las asimetrías y las relaciones de poder e inequidades. Además, nos ayuda a reconocer las causas que las producen y a formular mecanismos para superar estas brechas, ya que ubica la problemática no en las mujeres o los hombres, sino en las relaciones socialmente construidas sobre el poder y la exclusión⁵⁹.

Para Enrique Gomáriz, los estudios de género en la actualidad forman un conjunto que abarca:

Los avances procedentes de las ciencias del comportamiento, el análisis de la construcción social de la mujer y del hombre, las formulaciones sobre el espacio microsocial (en relación con la temática de la familia, al menos en lo que se refiere a la pareja), las teorías sobre el factor género como eje articulador de sistemas sociales, también en relación con otros (raza, clase)⁶⁰.

Por su parte, Teresita De Barbieri afirma que entre las perspectivas que tratan sobre la condición de las mujeres, la que ofrece mayores posibilidades para el análisis de los

⁵⁸ Datos correspondientes a los períodos: enero a mayo de 2011 (Quito) y octubre de 2010 a febrero de 2011 (Guayaquil). Cifras provistas por informante de Tedata Ibope, 4 de abril de 2013.

⁵⁹ Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, “Integración del enfoque de género en los proyectos del PNUD” en línea [PDF]: http://www.pnud.org.co/img_upload/196a010e5069f0db02ea92181c5b8aec/Ideas%20basicas.pdf, 30 de abril de 2011, p. 2.

⁶⁰ Enrique Gomáriz, “Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas”, en Regina Rodríguez (ed.), *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*, Santiago, ISIS Internacional, 1992, p. 110.

géneros en América Latina es aquella que considera los sistemas genéricos como sistemas de poder que resultan de un conflicto social desfavorable para las mujeres. Para esta tendencia, la contextualización es crucial debido a que los fenómenos sociales investigados se definen por las relaciones que mantienen entre sí⁶¹.

Además, desde esa perspectiva, los científicos sociales deben ocuparse de analizar: los sistemas de parentesco (las normas y formas del matrimonio, la filiación y la herencia), la división social del trabajo según los géneros (como consecuencia del conflicto del poder, no como su origen), las maneras como se estructura y se ejerce el poder en los espacios reconocidos (participación en la esfera pública y en el sistema de partidos, políticas estatales que atiendan demandas de la población femenina, el manejo de la capacidad erótica de los cuerpos, etc.), y la subjetividad de los distintos actores en el sistema (maneras como se estructura el psiquismo y se constituyen los sujetos y objetos de deseo)⁶².

Al hablar de mujeres y varones en distintas situaciones sociales y culturales, se hace necesario explicitar tales condiciones: la etapa del ciclo de vida y sus implicaciones (como la existencia de más de dos géneros, pues se atribuyen distintas normas de conducta, deberes y posibilidades a personas de edades diferentes), la organización de la vida familiar y doméstica, las condiciones económicas (que incluyen elementos de carácter estatutario que configuran la vida cotidiana, como: maneras de hablar, vestir, caminar, comer, reírse, etc.) y el contexto étnico-cultural⁶³.

⁶¹ Teresita De Barbieri, *op. cit.*, p. 116.

⁶² *Ibíd.*, pp. 121-122.

⁶³ *Ibíd.*, pp. 119-120.

2.2. Feminismo de la igualdad

El feminismo de la igualdad es una de las tendencias de la “segunda ola” del feminismo. Aunque sus principios se basan en el sufragismo y en las raíces ilustradas, propone una igualdad más profunda, que no se limite a lo jurídico, sino que termine con las diferencias artificiales en razón del sexo⁶⁴ y con los privilegios que estas conllevan⁶⁵. Quienes defienden esta postura niegan que haya valores exclusivamente femeninos, y subrayan que el diferencialismo constituye una manera de justificar la desigualdad entre hombres y mujeres u otros grupos, ya que enmascara la idea de jerarquía y se utiliza como pretexto para un tratamiento distinto⁶⁶.

El sector más prominente dentro del feminismo de la igualdad es el denominado feminismo radical de “lucha de sexos”⁶⁷, representado por Francoise d'Eaubonne y Christine Delphy. Este combina las ideas de explotación de clase y opresión patriarcal, a fin de ubicar a las mujeres en medio de ambas y, de esa manera, recuperar el concepto de “casta”. La unión de género –la parte construida del sexo que al mismo tiempo constituye un sistema jerárquico y dicotómico– y clase lleva a plantearse la relación entre capitalismo y patriarcado, cuyos modos de producción, de acuerdo a Delphy, se potencian para lograr la explotación económica de las mujeres⁶⁸.

⁶⁴ Susana B. Gamba (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009, p. 147.

⁶⁵ Susana B. Gamba, “Feminismo de la igualdad vs- Feminismo de la diferencia”, en *Agenda de las Mujeres*: <http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3¬a=123>, 5 de mayo de 2011.

⁶⁶ Asunción Oliva Portolés, “La teoría de las mujeres como clase social: Christine Delphy y Lidia Falcón”, en Celia Amorós y Ana de Miguel (ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la Globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, Madrid, Minerva Ediciones, 2005, p. 123.

⁶⁷ Enrique Gomáriz, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁸ Asunción Oliva Portolés, *op. cit.*, pp. 115-116.

Este feminismo radical también considera que no hay una “sexualidad natural”, sino una socialización que conduce a los individuos a una relación determinada que tiene como objetivo la reproducción biológica de la especie (heterosexual y de tipo coital)⁶⁹.

Las críticas al feminismo de la igualdad afirman que la imitación de la vida y modelo de los varones supone la devaluación de lo específicamente femenino (como la maternidad). Asimismo, dicen que la equiparación entre igualdad y uniformidad lleva a minusvalorar la riqueza de la diferencia⁷⁰.

Entre otros puntos débiles de esta tendencia feminista, se han señalado los mitos sobre la igualdad de los sexos. Según ellos, el hecho de que las mujeres sean menos fuertes físicamente que los hombres se explicaría por una imposición cultural. Así también, habría una única naturaleza femenina, con lo cual se ignoran las divergencias por clase, etnia o cultura. Finalmente, la crítica a la supuesta bondad intrínseca a las mujeres –por ser dominadas–.

2.3. Descripción de los personajes por la productora *Argos*

De acuerdo a Epigmenio Ibarra, productor de *Las Aparicio*, los personajes se distinguen de los de las telenovelas tradicionales por la caracterización y el estilo de actuación, más naturalista y con menos estereotipos⁷¹, inspirado en el de las producciones brasileñas⁷². También, porque no son maniqueos sino que se desenvuelven “en la zona de

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 118.

⁷⁰ Gloria Solé Romeo, *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1995, p. 24.

⁷¹ Inma Gil, “Las Aparicio, ¿demasiado “progre” para México?”, en *BBC Mundo*: http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100528_0235_cultura_mexico_telenovela_lasapario_jaw.shtml, 1 de junio de 2010, 5 de junio de 2012.

⁷² Karla Covarrubias y Ana Uribe, “Epigmenio Ibarra: telenovelas y públicos en México”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. 6, N° 11, Universidad de Colima, junio de 2000, p. 118.

claroscuros en las que nos movemos los seres humanos”⁷³, pues enfrentan dilemas morales más complejos. Asimismo, según Ibarra, los personajes de *Las Aparicio* no son movidos exclusivamente por el amor ni están determinados por la acción de un villano, sino que mantienen distintas motivaciones.

En una entrevista sobre la telenovela *Mirada de mujer*, Epigmenio Ibarra afirmaba que habían elegido personajes de la burguesía y alta burguesía porque “las trifulcas metafísicas y existenciales a lo largo de la literatura –salvo en muy pocas excepciones–, se producen en clases acomodadas”⁷⁴, que no tienen que preocuparse por las necesidades básicas como comer. Además, según el productor, el público de las telenovelas, si bien quiere verse reflejado en ellas, desea hacerlo de otra manera, “se quiere ver un poco para arriba”⁷⁵.

Por su parte, Verónica Bellver, coautora de la idea original, define a las Aparicio como mujeres que no necesitan de un hombre para sobrevivir, que no buscan el amor por estatus social o conveniencia, sino por el amor en sí⁷⁶.

2.4. Bases sobre la construcción de estereotipos

En un inicio, la palabra *estereotipo* designaba una tecnología de impresión periodística por la cual el texto se escribía en un molde rígido para facilitar su reproducción. Sin embargo, en 1922 fue empleado por W. Lipmann en la obra *Opinión Pública* con el significado de “imágenes en nuestra cabeza”⁷⁷.

⁷³ Ibíd.

⁷⁴ Ibíd., p. 123.

⁷⁵ Ibíd., p. 124.

⁷⁶ Toscana Magazine, “Entrevista con Verónica Bellver (Escritora de *Las Aparicio*)”, en *Páginas Sueltas y de Colores*: <http://elespaciodemartha.blogspot.com/2010/11/entrevista-con-veronica-bellver.html>, 10 de noviembre de 2010, 4 de julio de 2012.

⁷⁷ Yolanda Montero, *op. cit.*, p. 72.

Desde entonces, se han desarrollado diversos conceptos del término, algunos de los cuales consideran al estereotipo una forma inferior de pensamiento que puede ser el resultado de un consenso social o no. Según Yolanda Montero, los estereotipos constituyen “creencias, etiquetas verbales acordadas para describir a una persona por su pertenencia a un determinado grupo o colectivo social”⁷⁸, y a diferencia de los prejuicios – con carga emocional–, son fundamentalmente cognitivos.

Los psicólogos sociales dicen que los estereotipos se configuran a través del proceso de categorización, un mecanismo cognitivo básico y automático por el cual se identifica a alguien o algo como parte de una categoría⁷⁹. Esta división por grupos acentúa las diferencias y estereotipos entre los diversos conjuntos, a la vez que magnifica las semejanzas entre los miembros de una misma categoría⁸⁰.

Entre las clases de estereotipos, se destacan los correspondientes al género. Estos se definen como “conjuntos de ideas simples pero fuertemente arraigadas en la conciencia que escapan al control de la razón”⁸¹ cuyo principal objetivo radica en reproducir y reforzar la desigualdad por género, pues hacen que parezca natural que los hombres puedan desarrollar mejor ciertos roles y las mujeres, otros.

Generalmente, a los varones se les asocia con rasgos que transmiten racionalidad y dureza, y se los percibe como independientes, activos, dominantes, ambiciosos, agresivos e intelectuales. A las mujeres, por el contrario, se les vincula con rasgos que reflejan

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 72.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 73.

⁸⁰ Raquel Suriá, “Psicología social (Sociología). Curso 2010/11”, en línea [PDF]: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14289/1/TEMA%205.%20ESTEREOTIPOS%20Y%20PREJUICIO S..pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14289/1/TEMA%205.%20ESTEREOTIPOS%20Y%20PREJUICIO%20S..pdf), 6 de septiembre de 2012, pp. 5-6.

⁸¹ Aurelia Martín Casares, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 52.

sensibilidad y calidez, y se las califica como dependientes, pasivas, sumisas, apacibles, conformistas y hogareñas.

En televisión se suelen utilizar estereotipos debido a que la repetición de modelos predecibles y fáciles de identificar por parte del público lleva a que la teleaudiencia entienda el planteamiento del programa de ficción y se “enganche” con la historia desde el inicio⁸².

Desde la construcción de personajes, se considera estereotipados a aquellos que muestran características muy estables. Así, en los mensajes audiovisuales se distinguen estereotipos como el malvado, bondadoso, hombre o mujer de éxito y otros, “en la medida en que los personajes que proyectan esa imagen están asociados a características que socialmente dan forma a ese tipo de imagen”⁸³. Por ejemplo, la mujer profesional aparece como “exitosa, instrumental y práctica en sus actitudes, competitiva”⁸⁴.

2.5. La protagonista de la telenovela tradicional

En la telenovela tradicional, la protagonista constituye el eje de la historia. Se presenta como la víctima, el objeto de injusticias y humillaciones, que en lugar de trazar sus propias metas, vive quejándose de lo dura que es la vida con ella⁸⁵. Usualmente, proviene de un

⁸² “Las series sobre mujeres siguen los estereotipos femeninos”, en *El Día*: <http://www.eldia.es/2009-02-24/comunicacion/2-series-mujeres-siguen-estereotipos-femeninos.htm>, 24 de febrero de 2009, 4 de septiembre de 2012.

⁸³ Entrevista a María del Mar Chicharro, profesora de Teoría de la Comunicación y de Sociología de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid (Centro de Estudios Superiores Felipe II), 27 de septiembre de 2012.

⁸⁴ María del Mar Chicharro, *op. cit.*, p. 213.

⁸⁵ Fernando Gaitán, “La telenovela: hija rebelde de la literatura”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, p. 29.

hogar humilde, pero resulta la hija perdida de algún millonario. También se perfila como una mujer religiosa, bondadosa y sensible, que está orientada hacia la maternidad⁸⁶.

En cuestiones relativas a la sexualidad, se presenta como “un ente pasivo, puro y casto”⁸⁷, que espera inmóvil a que el príncipe azul –quien le permitirá cumplir su objetivo vital: el amor romántico– acuda a buscarla. Consecuentemente, no puede tomar la iniciativa en cuanto al contacto físico con su pareja, “debe pertenecer” a un solo hombre y no tener “deslices”. Asimismo, es una mujer que se entrega totalmente al varón en las relaciones amorosas.

Otro modelo común de personaje femenino es la mujer de clase media, casada con un profesional u hombre de negocios, y que se desenvuelve como ama de casa⁸⁸ (es económicamente dependiente). Ella preserva los rituales de la “familia unida” y aquellos para mantener la imagen del marido. Sus intereses fundamentales son la moda y el maquillaje, pero también disfruta del chisme y el melodrama conyugal. En caso de que se le presente un conflicto, se derrumba por completo.

Aunque en la ideología romántica se enfatiza en que no importan la situación social ni la belleza para encontrar el amor, las estrellas de las telenovelas son elegantes y hermosas, y los actores, ricos y bien presentados⁸⁹. Además, en los dramatizados de México especialmente, las “buenas” son rubias y las villanas, morenas, mestizas y querendonas⁹⁰.

⁸⁶ Entrevista a María del Mar Chicharro, 27 de septiembre de 2012.

⁸⁷ Silvia Álvarez, *La telenovela latinoamericana y su impacto sobre los telespectadores*. Santiago, Editorial Universidad de Chile, 1979, p. 33.

⁸⁸ Yolanda Osuna, “Imagen de la mujer en la Telenovela”, en COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación, N° 47, Caracas, septiembre de 1984, p. 25.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 34.

⁹⁰ Omar Rincón, *op. cit.*, p. 12.

2.6. Un modelo caduco

Según Fernando Gaitán, la protagonista de la telenovela tradicional perdió su cercanía con la mujer latinoamericana en los 90⁹¹. Para renovar ese vínculo, los libretistas, en el caso colombiano, optaron por un tipo de personaje femenino más próximo a la realidad, que estudia, trabaja, tiene sus propias metas y no vive en función de hallar un marido.

La heroína de telenovela colombiana debe ser bonita y pensante, “trigueña, guerrera, madre de amor infinito y «arregla todo»”⁹². Adicionalmente, Omar Rincón, apunta que, al igual que en la vida, tiene que ser el lazo social: “Desarrollar la moral del cuidado sobre los hombres y buscar su realización como persona en el mundo de lo público, atraer y asustar, ser (...) esposa-amante-trabajadora, a la vez que construye mundos para la vida de los demás y para ella”⁹³.

Un giro similar ocurrió en México a fines de los 90, pues las telenovelas comenzaron a presentar mujeres con educación, luchadoras que vencen las adversidades por sí mismas, que trabajan fuera de su casa, tienen pocos hijos y han logrado el control de sus vidas⁹⁴. Otros cambios que destacan las televidentes en los nuevos personajes femeninos son: su capacidad de mejorar las condiciones de vida por propio esfuerzo, el rechazo frente al maltrato físico, el autoritarismo y machismo del esposo, la posibilidad del divorcio y del amor en la edad madura, o la aceptación abierta de las cirugías plásticas⁹⁵.

⁹¹ Fernando Gaitán, *op. cit.*, p. 30.

⁹² Omar Rincón, *op. cit.*, p. 12.

⁹³ Omar Rincón, “Alabadas sean las ellas de pantalla”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, p. 17.

⁹⁴ Teresa Páramo Ricoy, “Mirada de género en el aroma de las telenovelas”, en *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N° 45, México D. F., 1998, en línea [PDF]: <http://148.206.53.230/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=789&article=797&mode=pdf>, 18 de octubre de 2012, p. 265.

⁹⁵ María Rebeca Padilla de la Torre, *op. cit.*, pp. 163- 164.

María del Mar Chicharro explica que en las telenovelas actuales se ven mujeres cualificadas que participan en el espacio público –sobre todo en el campo laboral–, que son más proactivas y resolutivas, que tienen mayor capacidad de decisión y que están más integradas en las actividades tradicionalmente masculinas⁹⁶. La autora destaca que, en el caso español, incluso producciones ambientadas antes de los 60 muestran personajes que reproducen valores de la feminidad actual; por ejemplo: el “empoderamiento” y el balance entre familia y trabajo⁹⁷.

A pesar de la transformación, los personajes femeninos de la telenovela de ruptura conservan algunas características de los de la tradicional, como el valor que le conceden al amor romántico, su orientación a la familia y la maternidad⁹⁸.

2.7. Análisis de los principales personajes femeninos

2.7.1. Alma Aparicio

Imagen N° 2. Alma (izq.) con mujer interesada en el servicio de acompañantes⁹⁹



⁹⁶ Entrevista a María del Mar Chicharro, 27 de septiembre de 2012.

⁹⁷ María del Mar Chicharro, “Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de «Amar en tiempos revueltos»”, en *Comunicar*, Vol. 18, N° 36, 2011, p. 186.

⁹⁸ Entrevista a María del Mar Chicharro, 27 de septiembre de 2012.

⁹⁹ Tomada del cap. 11.

Gabriela de la Garza interpreta a la hermana mayor, Alma Aparicio, y la describe como una mujer aguerrida, pasional y divertida, que sabe canalizar sus miedos e inseguridades¹⁰⁰, que disfruta de los retos y está comprometida con el servicio social, especialmente con las otras mujeres¹⁰¹. La actriz considera que su personaje es un modelo a seguir.

Desde su nombre, Alma se perfila como un personaje que representa el principio vital del que hablaba Aristóteles, pues es una mujer fuerte, de espíritu y energía, capaz de inspirar y mover a los demás. Asimismo, la mayor de las hermanas constituye “el alma” de la familia, ya que es el pilar fundamental del conjunto de mujeres Aparicio. Es una psicóloga y antropóloga social, dueña de un centro cultural denominado *El Atelier* y profesora de un taller de género en dicho lugar. Además, sin que lo sepa su familia, posee un servicio de acompañantes para mujeres con conflictos respecto a su sexualidad.

Aparece como una mujer que ama su independencia y sigue sus convicciones a pesar del costo personal que puedan tener (incomprensión de su hermana, el desprecio y reprobación de su hija). Es apasionada y de mente abierta, pero reservada en cuanto a sus sentimientos y problemas de pareja¹⁰². Odia la mentira en una relación; por ello, se pelea con Leonardo cuando descubre que él la estaba espionando y, luego, cuando se da cuenta de que él se acercó a ella para dilucidar la misteriosa muerte de Máximo.

¹⁰⁰ Telemundo, “Gaby de La Garza Las Aparicio”, en *Telemundo.com*:

http://msnlatino.telemundo.com/novelas/Las_Aparicio/videos, 10 de septiembre de 2012.

¹⁰¹ “Gabriela de la Garza sintió amor a primera vista por Alma Aparicio”, en *Últimas Noticias*:

<http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/chevere/gabriela-de-la-garza-sintio-amor-a-primera-vista-p.aspx>, 22 de septiembre de 2010, 30 de marzo de 2013.

¹⁰² En el capítulo 89, cuando está a punto de comprometerse con Leonardo, le dice a su familia que es porque le dio miedo y no porque él la engañó.

Está identificada con su madre y pese a que discute constantemente con ella, la considera su fuerza y su mejor amiga¹⁰³. Además, aunque Alma y Mercedes son diferentes, se llevan bien y se hacen confidencias; en cambio, la hermana mayor actúa más como una consejera de Julia que como su amiga y par.

En la familia, Alma es el eje central, aunque su madre sea quien dicta las leyes¹⁰⁴. Esto se verifica en el hecho de que cuando la psicóloga termina su relación con Leonardo, las demás Aparicio se ven afectadas: Ileana se pelea con Bruno, Mercedes se siente enferma y sin hambre, y Rafaela despotrica contra los hombres¹⁰⁵.

Alma puede considerarse como el personaje más representativo en la telenovela de la androginia, pues es inteligente, valiente y determinada, atributos ligados al estereotipo de género masculino¹⁰⁶. Aurelia la describe como “la libertad, el impulso, una vida que siempre se acomodó mejor al amparo de las sombras. Desde pequeña nadie podía hacerla dormir antes de la madrugada”¹⁰⁷. Su padre murió cuando era niña, y sus padrastros, años después. Estas pérdidas le provocaron sufrimiento y mucho coraje, ya que sentía que todos los hombres a los que amaba morían¹⁰⁸. La ausencia de una figura paterna estable influyó en su elección de pareja, pues Alma se casó con un hombre mucho mayor y de dinero (valor social), siendo aún muy joven (19 años aproximadamente). Incluso después de la muerte de Máximo, Alma continúa buscando a alguien que represente la figura del padre.

¹⁰³ Cap. 99.

¹⁰⁴ Entrevista a Patricio Moreno, licenciado en Psicología Clínica por la PUCE, 10 de noviembre de 2012.

¹⁰⁵ Cap. 93.

¹⁰⁶ Aurelia Martín Casares, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁷ Cap. 61.

¹⁰⁸ Cap. 89.

Máximo marcó la vida de Alma al punto de que, después de su asesinato, se constituyó en una especie de voz de la conciencia de ella, que se manifiesta como una aparición físicamente igual al marido o *alter ego* que dialoga con Alma¹⁰⁹ y le interroga para que pueda sacar sus propias conclusiones sobre los temas que le preocupan. Este Máximo es una especie de proyección de la parte masculina de Alma y se muestra como externa (fuera de Alma), porque a ella le resulta difícil reconocerla como suya. Simbólicamente, se trata de un contrapeso a Rafaela y sus criterios, pues Máximo es un hombre casi de la edad de la madre de Alma¹¹⁰. El que Máximo “siga viviendo” en la mente de Alma y en la de Leonardo refleja también cómo una relación pasada puede influir en otra presente, aun cuando “el otro” haya fallecido¹¹¹.

Imagen N° 3. Máximo, Alma y Leonardo viendo una película¹¹²



Según la propia Alma, Máximo le enseñó lo que era el amor, pero también, a sentir un vacío muy profundo luego de su muerte¹¹³. Para Marcela Lagarde, esa experiencia se

¹⁰⁹ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁰ Entrevista a Patricio Moreno, 10 de noviembre de 2012.

¹¹¹ Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 82.

¹¹² Tomada del cap. 12.

intensifica cuando una mujer ha sido “habitada”, es decir, si el centro de su vida, pensamientos, afectos y deseos estaba ocupado por otra persona¹¹⁴, como en el caso de Alma. Esto explica que la hermana mayor siga fundida con Máximo¹¹⁵ al punto de verle como una aparición. En este personaje, además, el trauma de la viudez provoca un miedo al compromiso, que en la actualidad se ha vuelto común en determinados grupos sociales, debido a que “quien de entrada no quiere concebir grandes esperanzas no sufrirá grandes decepciones”¹¹⁶.

La forma que Alma ha encontrado para sobrellevar el dolor de las pérdidas amorosas en su vida –la muerte de Máximo y la separación de Leonardo– consiste dedicarse de lleno al estudio y al trabajo. Asimismo, adopta el comportamiento de un aventurero sexual masculino¹¹⁷, pues sale hasta altas horas de la madrugada y se va de “conquista” para no tener tiempo de pensar en su situación y más bien pasar un momento placentero de “sexo sin compromiso”; separa el eros (atracción sexual) del amor tierno. En el caso de Alma, a diferencia de muchas otras mujeres, esta conducta sexual no está vinculada a sentimientos de vergüenza o inadecuación¹¹⁸, ni se trata de una adicción, puesto que ella escoge libremente.

Este personaje femenino transgrede ciertas convenciones tradicionales con respecto a lo aceptable en materia de sexo. Por ejemplo, practica la posición amatoria en la que la

¹¹³ Cap. 26.

¹¹⁴ Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua, Editorial Puntos de Encuentro, 2001, p. 30.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 76.

¹¹⁶ Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim, *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona, Editorial Paidós, 2001, p. 105.

¹¹⁷ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 49.

mujer se coloca encima del hombre, que ha sido condenada en muchas civilizaciones¹¹⁹ debido a que simboliza una inversión del orden de las cosas, por la cual la mujer “domina” al hombre.

Por su discurso en la mayor parte de la telenovela, se podría considerar a Alma una practicante del amor confluyente. Según Anthony Giddens, este es un tipo de amor que surge en la época actual y se caracteriza por su contingencia, por la igualdad en el dar y recibir emocional, por la importancia del placer sexual recíproco en la consolidación de la relación, por el hecho de que no necesariamente contempla la monogamia y por la valoración de una “relación especial” por sobre una “persona especial”¹²⁰. No obstante, al final, hay una concesión al amor romántico, ya que las hijas de Alma y Leonardo intervienen para que ambos se queden juntos sin más obstáculos.

Alma está ubicada en una posición de poder, gracias al saber que tiene con respecto a la sexualidad. Esto se refleja desde el primer capítulo, cuando instruye al nuevo *escort* (Alejandro) en cómo comportarse con una clienta para ayudarle a cumplir su fantasía sexual. También se evidencia en el hecho de que sus hermanas frecuentemente hablan con ella de sus problemas de pareja para ser escuchadas, interpeladas y aconsejadas.

Además, en los capítulos iniciales, Alma aparece con la imagen de la mujer sexualmente voraz¹²¹. Sin embargo, conforme se desarrolla la historia y el personaje se enamora de Leonardo y se decepciona de él, se perfila como una mujer más contenida.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 32.

¹²⁰ Anthony Giddens, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 80.

En el ambiente laboral, Alma rompe con uno de los principios básicos para la continuación de las antiguas estructuras de la división sexual del trabajo, debido a que mantiene autoridad sobre un grupo de hombres¹²². Es una jefa justa, que se preocupa por el bienestar de sus empleados. Así, por ejemplo, devuelve el trabajo a Mauro después de haber terminado su relación con Ileana y de “romperle el corazón” y, posteriormente, cuando Alma piensa en cerrar el negocio por una temporada, se muestra dispuesta a pagar los sueldos de su bolsillo.

Adicionalmente, la empresaria de lo humano, como ella misma se define¹²³, respalda a los acompañantes en cuestiones personales. Tal es el caso del divorcio de Tomás, cuando Alma incluso se pelea con Mercedes (quien representa legalmente a la esposa de Tomás) para que no le quiten los derechos de paternidad.

A pesar de que su manera de ejercer la maternidad es distinta a la de Mercedes, en gran parte porque su hija ya es adulta, Alma concede un papel fundamental a esa experiencia, pues dice que “es una de las pocas expresiones del ser humano, quizás la única, que está en un plano muy superior al de nuestra sexualidad”¹²⁴. Mediante su discurso, refuerza la idea de que ser madre o padre, más allá de constituir una opción, es un eje básico en la vida humana, casi un destino.

En el vestuario de Alma predominan el gris, negro, azul y violeta. La utilización del gris, asociado al aburrimiento y a lo anticuado, en el caso de Alma se corresponde más bien con el significado de sentimientos impenetrables, ya que no es una mujer que los exprese fácilmente y con todo el mundo. Asimismo, ese tono encaja con el perfil de Alma,

¹²² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 117.

¹²³ Cap. 1.

¹²⁴ Cap. 10.

debido a que se vincula a personas con algún poder secreto y que están rodeadas por un aura de secretismo¹²⁵.

El uso de negro y violeta, por su parte, conecta al personaje con el misterio, la magia y las fuerzas ocultas de la naturaleza¹²⁶, tradicionalmente ligadas a la mujer. Y el azul, aunque es el color clásico del principio femenino, actualmente se relaciona con cualidades intelectuales, por lo que se considera también masculino¹²⁷.

El personaje suele utilizar blusas escotadas y ligeramente transparentes pero no muy ceñidas, pantalones de lycra negros o grises y botas de caña alta, zapatos o sandalias totalmente planas (de bailarina). A veces, también usa sacos livianos, sin botones, que se extienden por debajo de la cintura. Esta indumentaria, complementada por grandes bolsos de cuero, le confiere un aire semiformal, y sugiere que Alma es una mujer que prefiere la comodidad al vestir. Igualmente, su opción por un peinado que no requiere mucho tiempo –flequillo alisado y el resto del pelo ondulado– refuerzan su imagen casual.

Con respecto al maquillaje, Alma prefiere tonos cafés para los labios (uno más oscuro para el contorno y otro claro para el resto), sombras negras para los párpados (aplicadas con la técnica de ojos ahumados), rímel negro y delineador.

El violeta prevalece en la habitación de Alma, especialmente en su cama, pues los almohadones y el espaldar son de este tono y la colcha, una mezcla con crema. En la

¹²⁵ Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 272.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 132.

¹²⁷ *Ibíd.*, pp. 32-33.

antigüedad, el violeta significaba poder¹²⁸, por lo que el empleo de ese color en la cama alude al hecho de que Alma domina la sexualidad.

Adicionalmente, cabe destacar que el violeta es el color representativo del feminismo, por lo que tal uso insinúa que Alma comparte las ideas de ese movimiento. De hecho, el personaje, según su discurso, reivindica una de las propuestas del feminismo radical: “no se trata sólo de ganar el espacio público (...) sino también es necesario transformar el espacio privado”¹²⁹. Así, de acuerdo a Alma, en el departamento de los *escorts*, “un centro de atención terapéutica”¹³⁰, ayudan “a mujeres que tienen algún tipo de problema con su sexualidad, con su autoestima”¹³¹.

Este negocio representa el equivalente masculino de una actividad considerada como el límite extremo de los servicios simbólicos exigidos a las mujeres: los lujosos clubs de geishas japonesas¹³². Las funciones a cargo de Alejandro, Mauro y Tomás —conocimiento de detalles de la vida personal de las clientes, deferencias admirativas a su carácter o profesión, despliegue de atenciones especiales y artificios seductores—, históricamente, solo han sido desempeñadas por mujeres; de ahí que esa inversión en los roles de género parezca tan revolucionaria.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 194.

¹²⁹ Nuria Varela, *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B, 2005, p. 105.

¹³⁰ Cap. 26.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 124-125.

2.7.2. Mercedes Aparicio

Imagen N° 4. Mercedes en su oficina con Claudio¹³³



Ximena González-Rubio, actriz que encarna a Mercedes, la hermana intermedia, asevera que su personaje es una mujer como muchas otras: entregada a su esposo, con una profesión que no ejerce y a quien al enterarse de que su marido le es infiel se “le rompe el corazón”. Sin embargo, luego de enviudar, comienza a trabajar y a defender los derechos de las personas.

Su nombre alude a una de las advocaciones de la Virgen María, la de la Nuestra Señora de las Mercedes, quien es conocida como la Patrona de los cautivos. Esta elección se corresponde con el rol del personaje en su campo profesional, pues ella actúa como defensora de las causas justas pero complicadas. Además, la palabra *merced* en sus distintas acepciones se refiere a algo que se da¹³⁴ (graciosamente o en retribución de trabajo), con lo que se infiere que Mercedes es alguien que se entrega a los demás.

¹³³ Tomada del cap. 11.

¹³⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo VII, Madrid, Editorial Espasa, 22^a ed., 2001, p. 1010.

Es abogada y socia de un bufete prestigioso, posición que heredó de su esposo. Representa uno de los valores actuales de la feminidad: el balance entre familia y trabajo, con sus respectivos conflictos (en una ocasión no logra organizar bien la fiesta de cumpleaños de su hija).

Aparece como una persona recta y frontal, que no esconde secretos. Desde pequeña era responsable y estudiosa; no hacía lo que quería, por lo que “envidiaba” a su hermana mayor. Aurelia dice que “Mercedes es la transparencia, la luz, el aire libre y las palabras francas”¹³⁵.

En cuestiones sexuales, es la más conservadora de las hermanas, pues en su vida solo ha tenido relaciones con dos hombres –conocidos de años y compañeros suyos de la universidad–: Alberto y Claudio. Además, a diferencia de Alma y Julia, nunca se ha planteado la posibilidad de una relación no monógama ni ha sido infiel a sus parejas. Igualmente, Mercedes siempre asocia eros y amor tierno, como es típico en el imaginario occidental sobre las mujeres¹³⁶.

A pesar de que Alma y Mercedes encarnan cualidades típicas de la heroína de las novelas románticas modernas como la inteligencia e independencia, la que más se acerca al modelo es la segunda, quien “alcanza y funde el corazón de un hombre (Claudio), que es (...) abiertamente hostil”¹³⁷ hacia ella en un inicio.

¹³⁵ Cap. 61.

¹³⁶ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁷ Anthony Giddens *op. cit.*, p. 30.

La abogada “amansa, suaviza y altera la masculinidad aparentemente intratable de su objeto amoroso”¹³⁸, de modo que la afección mutua se convierte en la directriz de sus vidas en común. Así también, como la heroína de las historias románticas, Mercedes coquetea con otros tipos de hombres, pero al final “descubre las virtudes del individuo firme, fiable, que puede ser un marido sólido”¹³⁹.

De esta manera, la segunda de las hermanas Aparicio termina por enamorarse del hombre de comportamientos misóginos (violencia psicológica) que trató de presionarla para que desistiera de trabajar en el bufete y que vendió su casa para compensar el fraude de uno de los socios (violencia económica y patrimonial)¹⁴⁰.

La relación entre Claudio y Mercedes se acerca a los ideales del amor romántico. Sin embargo, al constituir una versión más actualizada de ese tipo de amor, rompe con el predominio del elemento sublime del amor (afectos y lazos) sobre el ardor sexual¹⁴¹, característico del vínculo romántico. Al final de la telenovela, no obstante, se produce un retorno hacia el esquema tradicional, pues se enfatiza en cómo Mercedes se preocupa por Claudio y cuida de él, luego de que el abogado casi muriera por un balazo.

Con Mercedes se representa un comportamiento frecuente en las mujeres en cuanto a la elección de pareja, ya que se queda con un hombre a quien puede observar y mejorar, que se auto-contiene, controlado y dedicado al mundo del trabajo¹⁴².

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁴⁰ Raquel Ramírez Salgado, “Espejismos de igualdad de género en el discurso mediático. Estereotipos reproducidos en la telenovela mexicana *Las Aparicio* que fomentan la discriminación y violencia contra las mujeres”, en *Nueva Época*, Vol. 1, N° 1, enero-junio 2012, en línea [PDF]: http://dgsa.uaeh.edu.mx/revista/icshu/IMG/pdf/No.1_-_4.pdf, 15 de julio de 2012, p. 117.

¹⁴¹ Anthony Giddens *op. cit.*, p. 27.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 92.

Durante más de una década fue ama de casa y madre devota, pero optó por retomar su profesión después de la muerte de Alberto, impulsada en parte por factores emotivos (para demostrar a los socios que ella no es una princesa). De entre los personajes de *Las Aparicio*, Mercedes es quien representa el cuestionamiento de la posición de las mujeres frente a los hombres en el mundo del trabajo.

Así, sobre todo al inicio de la telenovela, se encarga de erradicar pequeños actos de violencia simbólica por parte de Claudio. Por ejemplo, le pide que no le diga “princesa”, y también le recuerda que la asistente del bufete tiene nombre (Diana) y que no debería llamarla “niña”. Este uso de términos íntimos en una situación formal es, según Pierre Bourdieu, un tipo de acción aparentemente afectuosa, pero que contribuye a construir una situación disminuida de las mujeres¹⁴³.

Por otro lado, si bien Mercedes estudió una de las disciplinas temporalmente dominantes¹⁴⁴, leyes, la división entre los casos que ella maneja (defensa de derechos de minorías) y los de Claudio (corporativos, divorcios rentables), acordada por ambos, se corresponde con el principio de separación que se aplica en cada disciplina: se asigna a los hombres lo más noble y a las mujeres, lo menos prestigioso¹⁴⁵. Asimismo, por su proceder en el campo laboral, Mercedes refuerza la concepción típica de las mujeres que, más allá del ámbito privado, viven y actúan en función de los demás¹⁴⁶.

Además, aunque ella es una abogada competente y una de las socias principales del bufete, no ocupa una posición de poder real, ya que las decisiones importantes en los casos

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 129.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 114.

¹⁴⁶ Entrevista a Alexandra Costales, socióloga analista de Rediseño y Desconcentración de Senplades, 19 de septiembre de 2012.

que maneja están a cargo de jueces (varones) u otros hombres poderosos, como los políticos.

Vivir alrededor de las necesidades de los otros e implicarse en una relación con un flirteador son comportamientos característicos de las mujeres codependientes¹⁴⁷, quienes encarnan lo que antaño era considerado el “papel de la mujer”. Mercedes mantiene ese patrón, aunque de forma mucho menos marcada que los personajes de otras telenovelas.

Mercedes representa una de las tendencias actuales más frecuentes en los estudios sociológicos sobre mujeres: el gran amor romántico por los hijos. Ello se comprueba en el discurso del personaje, a través de las frases dirigidas a Isadora, como: “Eres lo mejor que me ha pasado”¹⁴⁸. Aunque esa inclinación suele considerarse “natural”, existen investigaciones que demuestran que antes los lazos madre-hijo estaban mucho menos determinados por los sentimientos¹⁴⁹. El vínculo cambió por la inestabilidad de las relaciones de pareja y factores como la movilidad, que condujeron a los individuos a que centraran sus esperanzas de un amor sin decepciones ni temores en los hijos (especialmente en los pequeños)¹⁵⁰.

La maternidad se ha convertido en una de las opciones que las mujeres han hallado para lograr un contrapeso con el mundo del trabajo –donde predomina la razón instrumental– y satisfacer su deseo de recuperar ciertas capacidades y expresar necesidades que se han perdido en la civilización técnico-científica: protección y

¹⁴⁷ Anthony Giddens, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁴⁸ Cap. 25.

¹⁴⁹ Ulrich Beck-Elisabeth Beck-Gernsheim, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 111.

sensibilidad, paciencia y serenidad, cariño, sinceridad y cercanía¹⁵¹. Esto se ve claramente en el comportamiento de Mercedes, quien es muy profesional en el bufete –a pesar de que se muestra empática frente a sus clientes, despliega todos sus recursos para ganar los casos– y reserva su ternura para los momentos con su hija.

Imagen N° 5. Mercedes escucha a su hija y le zafa el peinado¹⁵²



Mercedes, generalmente, utiliza vestuario en tonos de negro y blanco. El primer color está identificado con una elegancia sobria, y permite que quien lo use destaque y adquiera importancia gracias a su personalidad –no por la profusión de colores de su indumentaria–. Debido a que concentra en el rostro la impresión que da una persona, se le considera el color de la individualidad¹⁵³. El blanco, por su parte, exalta la sinceridad de Mercedes, su nobleza, pero también su estatus profesional¹⁵⁴.

La abogada se inclina por las faldas cortas y ceñidas o vestidos de iguales características, pantalones acampanados, blusas de mangas cortas con adornos, cinturones,

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 150.

¹⁵² Tomada del cap. 20.

¹⁵³ Eva Heller, *op. cit.*, pp. 140-142.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 155-172.

chalecos y zapatillas negras de tacón. Además, complementa su indumentaria con una cartera negra pequeña y un maletín para documentos legales. Toda su vestimenta y accesorios reflejan a una ejecutiva formal y de buen gusto.

La mayoría de ocasiones mantiene el pelo suelto, sin arreglar, con lo cual subraya su “belleza natural”. No obstante, algunas veces elige hacerse un moño o una trenza. Para el maquillaje, Mercedes también escoge una opción más “natural”: color rosa pálido o rojo oscuro pero poco saturado para los labios, rubor rosado para las mejillas y sombras rosa y negra (aplicadas con técnica de ojo ahumado).

2.7.3. Julia Aparicio

Imagen N° 6. Julia (izq.) hablando con Mariana¹⁵⁵



Liz Gallardo, quien da vida a la menor de las hermanas, Julia, dice que su personaje teme casarse y formar una familia con un hombre debido a la maldición de las Aparicio. Adicionalmente, afirma que Julia no tiene preferencias sexuales, sino emocionales, y

¹⁵⁵ Tomada del cap. 17.

subraya que su amiga Mariana es una especie de complemento, ya que le ha ayudado a llenar los vacíos en su vida (carencia de padre, por ejemplo).

Su nombre se deriva del apellido de una de las familias patricias de Roma, descendiente de Eneas. La elección del nombre del personaje contribuye a recalcar la importancia del linaje de la familia a la que pertenece y todo el peso que implica ser una Aparicio.

Es una joven cambiante y autocentrada. Profesionalmente, alterna su tiempo entre la actuación y la preparación de comida, y al final de la telenovela, organiza un taller sobre la homosexualidad. Tiene una visión particular de la vida, pues según ella, uno se enamora de la persona, sin importar su género.

Explora su sexualidad sin tabúes y a veces procede impulsivamente; no considera las consecuencias. Por ejemplo, en una ocasión tiene relaciones sexuales con un desconocido mientras estaba de novia de Armando, lo cual le hace sentirse culpable y como una hipócrita por haberle reclamado previamente por sus infidelidades, y otra vez accede a formar un cuarteto con Mariana, Dani y Armando. Además, no le agrada asumir responsabilidades, tomar decisiones, afrontar los conflictos interpersonales ni que los demás le reclamen.

Aurelia la define como “el torbellino que arrasa por todas partes, abarcando luz y sombra, femenino y masculino, movimiento y transformación, desde lo oscuro hacia la luz y de la luz a la sonrisa de la noche”¹⁵⁶. Los cambios de Julia se verifican en sus elecciones: se separa de Armando por infiel, se va a vivir con él, rompen de nuevo, acepta ir a España

¹⁵⁶ Cap. 61.

con el futbolista, regresa de Europa sola y declara su amor a Mariana, inicia una relación poliamorosa con ambos porque descubre que aún ama a Armando, pero al final se va a vivir con Mariana y se casa con ella.

Imagen N° 7. Julia entre Mariana y Armando¹⁵⁷



Como parte de sus patrones de conducta destaca el hecho de que, en los capítulos iniciales, “resuelve” sus conflictos con Armando teniendo sexo. Además, cuando empieza su crisis de identidad, en lugar de comunicarlo abiertamente, da signos como no responder a las declaraciones de amor de Armando.

En sus relaciones, Julia mantiene un comportamiento asociado a los lazos adictivos, pues no habla cuando las cosas no van bien, manipula a sus parejas y evita lo ingrato (posible conflicto)¹⁵⁸. Asimismo, suele pedirles que actúen de maneras que ella misma no puede lograr. De esta forma, requiere la confianza de Mariana y Armando para mantener la relación poliamorosa, pero siente celos y explota después de que Dani coquetea con

¹⁵⁷ Tomada de: *Telemundo.com*: http://msnlatino.telemundo.com/novelas/Las_Aparicio/photo_gallery/2010-07/Conoce_Las_Aparicio, 30 de marzo de 2013.

¹⁵⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, pp. 59-60.

ellos –sobre todo cuando lo hace con la chica–. En ese sentido, no aspira a la equidad con sus amados.

Julia confirma la aseveración de Marcela Lagarde de que hasta en un triángulo en el que todos los involucrados saben, es decir, nadie traiciona a nadie, hay una supremacía¹⁵⁹: Mariana y Armando giran en torno a los arranques y deseos de Julia, sin que importe si sufren o dejan de lado sus necesidades y convicciones por estar con ella¹⁶⁰. Así, en la menor de las hermanas se verifican las huellas de omnipotencia y voracidad por parte de una persona que no acepta que tiene límites para desarrollar bien una sola relación.

En la familia, Julia es la hermana que más experimenta conflictos con Rafaela, ya que la madre trata de hacerle reflexionar sobre sus decisiones e incluso le pone límites –por ejemplo, le dice que debe encontrar lo que le gusta hacer pero fuera de la casa–. Además, se preocupa por que Julia pueda lastimar a Mariana o Armando y lo deja en claro.

Mercedes y Alma tratan a Julia como si aún fuera una niña. La primera, a veces, utiliza el mismo trato con su hermana que con Isadora y la llama “mi amor” o “nena”, la acaricia y abraza para demostrarle su cariño en los momentos difíciles. Alma, en cambio, es menos maternal, pero le ayuda a tratar de resolver sus confusiones y le apoya en todo lo que ha elegido.

Mariana y Rafaela dicen que Julia vive en su mundo de fantasía y no se da cuenta de lo que sucede a su alrededor. Así, cuando inician su convivencia, Julia sigue confiándole a

¹⁵⁹ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶⁰ Raquel Ramírez Salgado, *op. cit.*, p. 117.

Mariana detalles sobre la situación de Armando –al igual que cuando solo eran mejores amigas–¹⁶¹, y no se percata de que eso molesta a su pareja hasta que ella se lo aclara.

La hermana menor es el personaje que más se aproxima a los atributos femeninos tradicional, ya que se presenta como frágil y un tanto frívola¹⁶², insegura y ligada a lo emocional¹⁶³. Esto se refleja también en su lenguaje corporal; por ejemplo, cuando dice algo que le incomoda, baja la mirada, en actitud sumisa.

Por otro lado, Julia representa el conflicto de elección de objeto. Con Armando vive el amor pasión, mientras que con Mariana experimenta el amor romántico. Por sus orígenes, este último suele vincularse específicamente con la heterosexualidad, pero estudios sociológicos han comprobado que las nociones de romance o historia amorosa persisten entre muchachas lesbianas, aun cuando mantienen una relación conflictiva¹⁶⁴, como en el caso de ambas.

La balada romántica *Ice cream*, característica de Julia y Mariana, subraya el carácter tierno del vínculo entre ellas. Esta canción, en la que el piano se complementa con la voz de Ciara Newell, es la única en la telenovela que tiene letra. En su coro dice:

'Cause we're the same and I know that will never change

Look I bought your favorite ice cream

I don't want to see it melt away

If you walk out now

I don't know if we could be the same

¹⁶¹ Cap. 48.

¹⁶² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶³ “Las series sobre mujeres siguen los estereotipos femeninos”, en *El Día*: <http://www.eldia.es/2009-02-24/comunicacion/2-series-mujeres-siguen-estereotipos-femeninos.htm>, 24 de febrero de 2009, 4 de septiembre de 2012.

¹⁶⁴ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 33.

Baby, just talk with me

'Cause I want you to stay here with me¹⁶⁵

El hecho de que Julia elija como compañera de vida a Mariana refleja una tendencia común entre las mujeres bisexuales: que suelen establecer ataduras más fuertes con sus parejas mujeres que con los hombres¹⁶⁶.

El vínculo hacia el final de la telenovela entre Julia y Mariana es casi el equivalente homosexual del amor burgués –con ceremonia civil incluida–, que propone la búsqueda de una persona para amarla toda la vida y mantener con ella una relación que junte cariño (atención, benevolencia, generosidad), pasión erótica y convivencia¹⁶⁷.

Usualmente, Julia viste con *jeans* o pantalones de lycra, blusas sin manga o de manga corta, zapatos bajos y pañuelo o cintillo. A diferencia de sus hermanas, no tiene un gusto específico para los colores de su vestimenta; sin embargo, en momentos importantes – cuando hace el amor por primera vez con Mariana o cuando le comunica a su madre que se va a vivir con Armando y Mariana– suele llevar alguna prenda violeta, que es el tono asociado a la unión de lo masculino y femenino¹⁶⁸.

Su aspecto informal se completa gracias a que usa el pelo suelto o agarrado, pero de manera no elaborada. Asimismo, su maquillaje es muy sutil y se basa en el rosa pálido (para labios, el poco rubor en las mejillas y combinado con café para los ojos), que es el color de la delicadeza¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Letras Mania, “Ciara Newell Letra de Ice Cream”, en *Letrasmania.com*: http://www.letrasmania.com/letras/letras_de_canciones_ciara_newell_47151_letras_other_84205_letras_ice_cream_980911.html, 14 de octubre de 2012.

¹⁶⁶ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁷ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁸ Eva Heller, *op. cit.*, p. 207.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 214.

2.7.4. Rafaela Aparicio

Imagen N° 8. Rafaela (izq.) jugando baraja con Aurelia¹⁷⁰



Es una mujer fuerte, inteligente, determinada, que se ha jubilado de los negocios cafetaleros de su hacienda de Veracruz. Ha criado a sus hijas con la ayuda de Aurelia, la nana. En el presente diegético pasa la mayor parte del tiempo en su casa, con sus nietas y Aurelia, y conversa con ellas. Como parte de sus pasatiempos, le gusta jugar a las cartas, al ajedrez y al dominó con Leonardo, Claudio y el padre de Mariana (Hernán). Usualmente, fuma habanos y bebe brandy cuando juega, costumbres asociadas al género masculino.

Aunque da a entender que su experiencia sexual es vasta, en la telenovela aparece como una mujer de sexualidad clausurada. Incluso al final, cuando se supone que pasa la noche con un médico, no se muestran los detalles de su “aventura”, sino que se opta por una metáfora: ocurre un temblor.

¹⁷⁰ Tomada del cap. 2.

Si bien dice que en su casa hay libertad de expresión y que siempre se ha hablado con la verdad, ella oculta su responsabilidad en la muerte de Máximo. Además, es controladora e impositiva, por lo que varias veces actúa en contra de las decisiones de sus hijas y ejerce un papel de justiciera que ejecuta la sentencia por sus propias manos¹⁷¹. Así, por ejemplo, le pide a Ileana que converse con su madre después de enterarse del negocio de *escorts*, a pesar de que Alma no quería que se entrometiera.

Rafaela es también perspicaz e ingeniosa, lo cual se nota especialmente en sus comentarios sarcásticos a Leonardo, de quien desconfía. De esta manera, cuando el novio de Alma le dice que no tiene ningún secreto escabroso que contarle, ella le responde: “¿No? Fíjate, y yo no tengo tres maridos muertos”¹⁷².

Igualmente, en ocasiones manipula a través de su discurso, como cuando le dice a Isadora que a ellas “les importa lo importante” (el bienestar de Mercedes y la niña), implicando que Alberto, su padre, no entraba en esta categoría. Asimismo, suele ser terca e inflexible; muestra de ello, mantiene una pistola en su casa aunque Mercedes le pidió que se deshiciera de ella por Isadora.

En cierta forma, Rafaela sobreprotege a sus hijas y nieta de los hombres, pues se comporta arisca e inquisidora con Leonardo, Claudio, Armando y Mauro, en especial al principio de las relaciones. Defiende a las suyas del peligro a cualquier costo; por eso fue capaz de darle a un narcotraficante una propiedad suya para que hiciera lo que tuviera que hacer (refiriéndose a asesinar a Máximo) pero que no lastimara a Alma o Ileana.

¹⁷¹ Entrevista a Patricio Moreno, 10 de noviembre de 2012.

¹⁷² Cap. 45.

Aunque tiene un criterio bastante amplio en cuestiones de sexualidad y ya veía venir la noticia, en principio le cuesta entender que Julia se vuelva pareja de Mariana. Esa incompreensión se intensifica cuando la hija comienza una relación poliamorosa con Armando y Mariana.

Este personaje se corresponde con el arquetipo de la mujer bruja, sabia y pródiga en sortilegios¹⁷³, tan recurrente en las diversas mitologías. Como ejemplo de ello, está el hecho de que las muertes de sus tres maridos se produjeran de formas extrañas¹⁷⁴ y, en el caso de dos de ellos, después de que desatendieran las advertencias de la esposa, lo cual lleva a pensar que Rafaela –apodada “viuda negra” según las habladurías– tuvo alguna participación en los accidentes que provocaron los fallecimientos.

2.7.5. Ileana Delacroix

Imagen N° 9. Ileana con su novio Mauro¹⁷⁵



¹⁷³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁴ Virgilio (padre de Alma), muerto por mordedura de una víbora venenosa que Rafaela tenía de mascota; Tarcisio (de Mercedes), envenenado por unos hongos que Rafaela le advirtió que no se comiera; y Fito (de Julia), quien saltó en paracaídas para probar que Rafaela no lo mandaba.

¹⁷⁵ Tomada del cap. 26.

Es la hija de Alma y representa a la típica adolescente que se rebela contra las creencias familiares. La diferencia radica en que en su caso, ella es la parte conservadora. Al principio quiere mantener su virginidad hasta el matrimonio, pero cuando se enamora de Bruno, su segunda pareja, cambia de parecer. Con él también se vuelve menos intolerante a la diferencia y supera su homofobia inicial.

A lo largo de la historia, Ileana se entera de secretos que la desestabilizan emocionalmente: la responsabilidad de su abuela en la muerte de su padre y la naturaleza del negocio que maneja su madre. En esos momentos de crisis, reacciona de forma histérica y opta por alejarse de su familia.

2.7.6. Tabla N° 1. Resumen de los roles de género de las protagonistas

Variable de género	Alma Aparicio (A)	Mercedes Aparicio (M)	Julia Aparicio (J)	Variable de la diferencia
Actividad laboral y posición en el trabajo	Profesional (psicóloga y antropóloga social), dueña de un centro cultural y de un servicio de acompañantes. Es una mujer en posición dominante (jefa) y con autoridad.	Profesional (abogada) y socia mayoritaria en un bufete, posición heredada de su marido. Se encarga de casos de defensa de derechos de minorías (poco prestigiosos). Su poder es limitado, ya que las decisiones importantes las toman jueces o políticos (hombres).	Aspirante a actriz y socia en un negocio de <i>catering</i> . Se desenvuelve en un universo de producción simbólica considerado una extensión del espacio privado. Está subordinada a los productores.	A y M son profesionales; J no. A se encuentra en posición dominante, M posee poder limitado y J está subordinada.
Ejercicio de la maternidad	Apoya a su hija en las crisis emocionales y propicia el diálogo franco. No impone sus criterios, pero sí le aconseja e intenta hacerle reflexionar sobre sus ideas y decisiones.	Conjuga cuidados maternos y trabajo. Lleva a su hija a la escuela, le apoya en las tareas, se preocupa por su salud, juega con ella. Vive un amor exacerbado por su hija (el gran amor romántico de la actualidad).	No aplica, pues no tiene hijos/as. A veces cuida a la hija de Mercedes.	A apoya a su hija a través del diálogo, M cuida y ama inmensamente a su hija y J no tiene hijos/as.
Participación en las tareas domésticas	Baja. Nunca se la ve haciendo ninguna tarea doméstica; sólo se infiere que tiende su cama.	Baja. Se aplica la misma descripción que para su hermana Alma.	Media-baja. Ocasionalmente cocina. Cuando vive con Mariana se infiere que comparte las tareas con ella.	A y M tienen baja participación; J cocina, a veces.
Prácticas sexuales	Separa eros y amor tierno. Practica diversas posiciones amoratorias. Adopta el comportamiento de un aventurero sexual masculino después de una crisis amorosa. Al inicio aparece como una mujer sexualmente voraz, pero termina más contenida.	Asocia eros y amor tierno. Es la más conservadora de las hermanas: ha tenido dos parejas sexuales (varones). Al comienzo se presenta como una mujer "controlada", pero después se perfila como una monógama apasionada.	Separa eros y amor tierno. Explora su sexualidad sin tabúes (mantiene relaciones heterosexuales, lésbicas y grupales).	A y J separan eros y amor tierno; M no. A y J exploran su sexualidad. M pasa de contenida a apasionada; A experimenta lo contrario.

Relaciones de pareja	"Habitada" por su primer marido. Rehúye al compromiso; busca una relación de amor confluyente. Es víctima de violencia psicológica (celotipia), pero también causante (infidelidad). Termina cediendo al amor romántico.	Es víctima de violencia psicológica (infidelidad) en su primer matrimonio. Empieza una relación de amor romántico pero pasional, que al final vuelve a sus raíces tiernas. Se involucra con un hombre misógino que cometió actos de violencia económica y patrimonial hacia ella.	Es víctima y causante de violencia psicológica (infidelidad) con Armando, y sólo causante con Mariana. Inicia una relación poliamorosa donde mantiene la supremacía. Con Armando vive el amor pasión, y con Mariana, el burgués-romántico.	A, M y J han sido víctimas de violencia psicológica. A y J, también causantes. A fue "habitada". J mantuvo relación poliamorosa. A, M y J terminan viviendo un amor romántico.
Cualidades reconocidas por los demás	Inteligente, contundente, directa, trabajadora, <i>sexy</i> , coqueta, libre, impulsiva, independiente, generosa, impaciente.	Inteligente, segura, sincera, esforzada, apasionada, luchadora, trabajadora, hermosa, buena madre.	Creativa, emprendedora, indecisa, soñadora.	A y M son reconocidas como inteligentes y trabajadoras; J no. A es <i>sexy</i> y coqueta; M, buena madre y J, creativa e indecisa.
Vestimenta	Semiformal: pantalones ceñidos, blusas escotadas, zapatos bajos, bolsos grandes. Predominan el gris, negro, azul y violeta, vinculados a lo femenino, al misterio y la magia.	Formal: faldas, vestidos, pantalones acampanados, blusas sin manga, cartera pequeña y maletín. Viste de blanco y negro, asociados a la elegancia, sobriedad y estatus.	Informal: <i>jeans</i> y pantalones ceñidos, blusas sin manga, pañuelo o cintillo. Utiliza distintos colores, pero sobresale el violeta, símbolo de la unión masculino-femenino.	A usa ropa semiformal; M, formal y J, informal. Los colores de A se asocian al misterio; los de M, a la elegancia y los de J, a la androginia.
Valoración de la belleza física	Alta. Considera a la belleza un coadyuvante para que una mujer sea escuchada y para que se le tome más en serio. Se ejercita y come sanamente. Usa maquillaje, se depila y se peina.	Alta. Come saludablemente y se ejercita (boxea, trota, va al gimnasio). Se maquilla de manera que parezca más natural, se depila, se peina.	Alta. Normalmente, se alimenta sanamente y, ocasionalmente, hace dietas. También va al gimnasio. Utiliza poco maquillaje, se depila y cuida sus uñas.	A, M y J comen saludablemente, se ejercitan, se maquillan y se depilan. A cree que la belleza da seguridad.
Identidad de género	Mujer heterosexual	Mujer heterosexual	Mujer bisexual	A y M son heterosexuales; J, bisexual.

2.8. La organización familiar

Las Aparicio constituyen una familia extensa por línea materna¹⁷⁶. Desde el inicio de la telenovela, se perfilan como parte del nuevo grupo de mujeres que han optado por arreglárselas por ellas mismas¹⁷⁷. Gracias al trabajo conjunto, prescinden de los hombres, quienes pasan fugazmente por sus vidas. Así, estas mujeres se han convertido en el fundamento real de la familia, y solo podrán “reconciliarse” con los hombres cuando se renueve la lealtad y la confianza¹⁷⁸.

La maldición familiar simboliza la ruptura con los hombres. Esta última se exalta mediante el hecho de que las imágenes de maridos y padres ocupen un lugar pequeño en la casa (altar) y a manera del recuerdo de un pasado lejano; por ello, todas las fotografías están en blanco y negro.

Por lo que se dice en la telenovela, en el pasado de la familia existió una división de los roles tradicionales de género entre Aurelia y Rafaela. La primera se encargaba de las funciones típicamente femeninas –cuidar de las niñas, llevar la casa, tener lista la comida, realizar el trabajo sentimental¹⁷⁹, etc.– y la segunda ejercía el papel de proveedora.

En el tiempo del discurso (presente), Rafaela ya no es quien sustenta económicamente el hogar, pero mantiene ciertas características asociadas al padre, como la autoridad. Sin embargo, su espacio “natural” es la casa, de donde sale muy rara vez, y su poder se limita al ámbito privado. Simbólicamente, esto se comprueba debido a que, por ejemplo, todos

¹⁷⁶ María Cristina Palacio Valencia, “Los tiempos familiares en la sociedad contemporánea: la trayectoria de una configuración”, en *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, Vol. 2, enero-diciembre de 2010, en línea [PDF]: http://revlatinofamilia.ucaldas.edu.co/downloads/Rlef2_1.pdf, 20 de octubre de 2012, p. 14.

¹⁷⁷ Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁹ Referido a la comprensión del proveedor y sus preocupaciones (cuidado psíquico) y a la búsqueda del equilibrio en situaciones de tensión familiar.

los aparatos eléctricos y las tuberías se descomponen cuando una de las hijas de Rafaela abandona la casa materna.

Las Aparicio experimentan la familia como un lugar de amparo, pero simultáneamente como un sitio de aprendizaje para la convivencia y un espacio para el autodescubrimiento, debido a que se alejan de la estructura rígida de los roles intrafamiliares, aún muy presente en las telenovelas tradicionales.

Asimismo, conforman un círculo familiar cerrado, que no incluye a otros miembros familiares ni a amistades estrechas –con excepción de Mariana–. Por ello, no tienen que preocuparse por mantener las relaciones de parentesco¹⁸⁰.

Al final, las Aparicio reflejan una tendencia propia de la época de normalización del divorcio. Alma y Mercedes vuelven a dejar el hogar materno para constituir nuevas constelaciones familiares en las que los hijos provienen de distintas uniones; no se trata de familias nucleares¹⁸¹, sino más bien de familias reconstituidas o multiparentales¹⁸².

2.9. La moral de la familia

La sutil ausencia de la religión católica en las vidas de las Aparicio es una metáfora de la pérdida de autoridad de la Iglesia sobre la intimidad. Durante siglos, esa institución se encargó de promulgar y mantener ciertas ideas sobre la mujer, el matrimonio y la sexualidad. Por ejemplo, atribuía a los impulsos sexuales masculinos la característica de naturalmente “irrefrenables”, con lo cual justificaba los esfuerzos eclesiásticos por dirigir

¹⁸⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim, *op. cit.*, p. 210.

¹⁸² Carmen Valdivia Sánchez, “La familia: concepto, cambios y nuevos modelos”, en *La Revue du REDIF*, Vol. 1, 2008, en línea [PDF]: <http://www.upcomillas.es/redif/revista/Deusto.pdf>, 2008, 20 de octubre de 2012, p. 21.

el discurso normativo hacia las mujeres, seres inferiores que requerían protección y tutelaje¹⁸³, a través de la presencia de los clérigos en el mundo familiar.

Igualmente, el hecho de que no existan hombres en la familia Aparicio simboliza una nueva transformación de la intimidad, por la que las mujeres ya no deben su obediencia al esposo o al padre –la constitución de ambos como figuras de control se produjo cuando la autoridad reguladora en cuestiones de sexualidad pasó de la Iglesia al Estado–. Además, gracias a la maldición familiar, estas mujeres pueden expresar su sexualidad de manera abierta, pues ya no están atadas por el contrato y derecho de soberanía por parte del hombre que implica la unión matrimonial.

En cuanto a sus valores familiares, destacan la tolerancia y el respeto, especialmente hacia cuestiones sexuales¹⁸⁴. También, la ayuda a quienes necesitan –en el momento más crítico–, la lealtad y el apoyo a cualquier miembro de la familia (excepto si consideran que es una acción que se va en contra de los verdaderos intereses de quien toma la decisión, como cuando Ileana se quiere casar con Mauro). Adicionalmente, las Aparicio mantienen una ética en pro de la sororidad entre mujeres: ayudan a las que lo piden, no se pelean por hombres y evitan la misoginia¹⁸⁵.

Si bien las Aparicio no son moralmente correctas en el sentido tradicional, debido a su apertura respecto a la sexualidad, en la telenovela se muestra indirectamente la exigencia social de que las mujeres se comporten “bien” cuando se justifica que Claudio trate a las mujeres como objetos sexuales porque sus ex esposas fueron infieles.

¹⁸³ María Emma Mannarelli, “La escritura, el espacio público y la experiencia femenina”, en Norma Fuller (ed.), *Jerarquías en jaque: estudios de género en el área andina*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004, pp. 160, 164.

¹⁸⁴ Cap. 5.

¹⁸⁵ Marcela Lagarde, *op. cit.*, pp. 109-110.

2.10. Privilegios de clase

Aunque los personajes femeninos ejercen su sexualidad de forma más libre que en la mayoría de telenovelas mexicanas, cabe destacar que incluso en la Europa pre-moderna a las mujeres “respetables” de los grupos aristocráticos se les permitía abiertamente una licencia sexual¹⁸⁶.

Las Aparicio, al ser “mujeres de avanzada”, no se encargan de las tareas domésticas, sino que las dejan en manos de Karen, la empleada. Así se repite el estereotipo de que una mujer de estrato socioeconómico popular es quien debe llevar el cuidado de la casa¹⁸⁷. Gracias al trabajo de Karen y Aurelia, las Aparicio quedan liberadas de buena parte de las preocupaciones y dificultades cotidianas, y pueden cumplir sin estorbos las exigencias del trabajo profesional¹⁸⁸.

En la telenovela no hay una crítica a las demandantes jornadas laborales, pues estas se toman como normales y necesarias para alcanzar el éxito. De ahí que la representación del ámbito del trabajo en *Las Aparicio* se corresponda con la visión capitalista del mundo laboral, según la cual el trabajo profesional que desempeña cada individuo equivale aproximadamente al de una persona y media¹⁸⁹.

Por otro lado, al igual que en las telenovelas mexicanas tradicionales, en *Las Aparicio* se legitima el dominio de la clase alta sobre otras esferas sociales¹⁹⁰ y no se cuestionan los efectos sociales del sistema capitalista. Esto último se verifica en el hecho de que no

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁸⁷ Entrevista a Alexandra Costales, 19 de septiembre de 2012.

¹⁸⁸ Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 137.

¹⁹⁰ José López y Claudia Quintero, “Estereotipos de la mujer en las telenovelas mexicanas: un análisis de contenido”, en *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 6, 1999, p. 245.

existan escenas de pobreza o que demuestren las marcadas diferencias de clase en México¹⁹¹. Además, se conservan las relaciones endogámicas, ya que las Aparicio eligen parejas de su misma capa social, de creencias similares y de su misma nacionalidad.

2.11. Estudio de los códigos específicos y no específicos del lenguaje audiovisual de *Las Aparicio*

Cada episodio dura entre 44 y 50 minutos, a excepción del primero, el penúltimo y el final, que son más extensos. A más de la historia de las integrantes de la familia, cada semana (en cinco episodios) se desarrolla una historia atómica –historia dentro de la historia¹⁹²– sobre un personaje que tiene problemas legales relacionados a la lucha de derechos, o sexuales vinculados al placer. Estos personajes se convierten en clientes de Mercedes o Alma, respectivamente, y logran resolver sus conflictos gracias a la ayuda de las profesionales.

La presentación de la telenovela consiste en una serie de once consejos para ser una buena esposa, cada uno con su respectiva ilustración. Estos se muestran sobre un fondo crema amarillento, que recuerda el color del papel tapiz envejecido, y están acompañados por el tema musical de *Las Aparicio* –un tango fusión– y el sonido de la cinta de una película antigua proyectándose. Además, la transición entre un par de dibujos está marcada por un efecto sonoro de cambio de página, como si se tratara de dar la vuelta a la página de una revista¹⁹³.

¹⁹¹ Entrevista a Alexandra Costales, 19 de septiembre de 2012.

¹⁹² Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹³ De hecho, los consejos fueron tomados de revistas para mujeres publicadas en los 50, según consta en los créditos del final.

Entre las reglas iniciales de la guía para la buena esposa, se incluye el nombre de la telenovela en el centro de una especie de cortinilla y en letras grises, manteniendo el color de fondo. No obstante, al final, con un “giro de la página”, los tonos cambian: el crema del fondo se vuelve violeta y el título aparece en letras púrpura. Cuando ocurre la transformación, cesan los efectos sonoros asociados a lo anticuado.

Gran parte de los episodios comienzan y terminan con una melodía característica y con la voz en *off* de Aurelia hablando sobre el tema que se trata en todo el capítulo. A pesar de que parecería que Aurelia ejerce el papel de narradora testigo, pues su personaje forma parte de la historia, en realidad se aproxima más a una combinación de características de una narradora omnisciente editorial, ya que hace reflexiones sobre la vida y emite juicios de valor¹⁹⁴, y de una narradora homodiegética, que conoce directamente sobre lo que cuenta y tiende a las afirmaciones de tipo sentencioso¹⁹⁵.

En la telenovela predominan los planos medios, con valor narrativo y expresivo, ya que la mayoría de escenas incluyen diálogos entre dos o más personajes. Sin embargo, para los besos o momentos de tensión (confesión de un secreto o discusión posterior a la revelación) se utilizan primeros planos, a fin subrayar el valor expresivo, las emociones y sentimientos de los personajes¹⁹⁶.

Los planos generales se usan para introducir una situación grupal (planos enteros o de figura) o localizar la acción que proseguirá. Así, se destacan aquellos de la fachada de la casa de Las Aparicio, los de la parte frontal del edificio donde está la oficina de Mercedes,

¹⁹⁴ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁹⁶ Carolina Arraya, “Lenguaje audiovisual”, en *Taller de Producción de Mensajes de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata*, 2005, en línea [PDF]: http://www.perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_audiovisual.pdf, 15 de junio de 2012, p. 6.

del apartamento de *escorts* o del de Mariana; todos estos se complementan con diversos movimientos de cámara.

Los grandes planos generales se reservan para las plazas, avenidas y edificios representativos de México D. F. (en el día y la noche), y tienen un valor descriptivo, pues reflejan el entorno urbano en donde se desenvuelven los personajes¹⁹⁷. Algunos de estos planos se presentan en picado o contrapicado a fin de abarcar mayor espacio. Además, las combinaciones de varios de ellos en cámara rápida sirven frecuentemente como indicadores del paso del tiempo y como transiciones entre escenas.

Al igual que en otras telenovelas, prevalecen las locaciones interiores: las distintas habitaciones de la casa de las Aparicio, el bufete de Mercedes, el *atelier* de Alma, los departamentos de Armando y Mariana, bares y restaurantes, etc., que contribuyen a lograr un ambiente más íntimo y cercano a la vida cotidiana. A pesar de ello, también se incluyen algunas escenas en exteriores, como en la plaza del Zócalo, calles y parques de la ciudad.

En general, se utiliza iluminación suave, que disminuye los contrastes y dota a los personajes de una apariencia agradable¹⁹⁸. No obstante, para situaciones de enfrentamiento, se elige una iluminación dramática o dura, como cuando Rafaela amenaza a Leonardo para que no se meta con su hija (hace ver que lo mataría, de ser necesario, para defenderla) y confiesa ser la responsable de la muerte de Máximo¹⁹⁹.

Este es también el caso de una discusión entre Mercedes y Alma, cuando la hermana mayor intenta demostrar que su trabajo ayuda a las clientes a mejorar sus vidas, pero la

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 4.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁹⁹ Cap. 90.

abogada no logra entenderla y termina por decirle que siente tristeza por ella y su manera de relacionarse con los hombres. Durante esta escena, Mercedes, que representa la sinceridad, se mantiene bajo la luz; mientras Alma, quien ha ocultado el negocio de su familia, está en la penumbra²⁰⁰.

La edición, en su función narrativa, es del tipo lineal, debido a que los acontecimientos se presentan de acuerdo a la sucesión temporal lógica (de inicio a fin) y no existen saltos de tiempo significativos. Además, como la telenovela cuenta la historia de las tres hermanas, hay ciertos sucesos que ocurren al mismo tiempo pero en distinto lugar, por lo que se puede hablar de una edición alterna. Tal es el caso, por ejemplo, de cuando Rafaela se entrega a las autoridades por el asesinato de Máximo –está en la delegación con Mercedes, Alma, Claudio y Leonardo–, mientras Julia, Mariana y Aurelia conversan en la casa y esperan a que la situación se resuelva.

Por otra parte, la focalización que predomina en *Las Aparicio* es la externa, pues la historia se cuenta desde la perspectiva de un espectador o testigo hipotéticos²⁰¹. Sin embargo, se utilizan dos técnicas para subrayar el punto de vista de un personaje: encuadre conativo (se muestra la espalda o perfil del personaje y lo que este mira) y el corte (la primera toma enseña al personaje mirando fuera de la pantalla y la siguiente, lo que observa)²⁰².

Entre los recursos más utilizados para el manejo del tiempo figuran los *flashbacks* o analepsis. Estos se caracterizan por virajes o modificaciones de las propiedades del color y por un efecto de eco en la voz. Usualmente, se introducen con música y un travelín

²⁰⁰ Cap. 62.

²⁰¹ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 97.

²⁰² *Ibíd.*, p. 89.

adelante o zoom in hacia la cara del personaje que recuerda –y tiene, por tanto, la mirada fija en un punto–. Cuando se remontan a momentos cercanos (hace semanas o meses), se aplica mayor contraste y/o menor saturación en la imagen. Así ocurre en el recuerdo de Julia sobre el ultimátum que Mariana y Armando le dieron para que tomara una decisión. En cambio, para una situación anterior al tiempo diegético, como cuando Rafaela evoca su última discusión con Máximo, se emplean efectos que dotan de una tonalidad verduzca a la imagen y que ensombrecen sus bordes, así como unas líneas verticales blancas que refuerzan la impresión de antigüedad del recuerdo.

En general, la música de *Las Aparicio* es extradiegética, pues no constituye parte de la acción sino que responde a la intencionalidad del autor. Desde esta perspectiva, las piezas musicales cumplen dos funciones primordiales: una descriptiva, ya que van acorde al estado de ánimo de los personajes, y otra expresiva, que les permiten suscitar un clima emocional en el televidente. La mayoría de piezas han sido compuestas para la telenovela y muy pocas son obras musicales preexistentes²⁰³.

El vestuario que utilizan los personajes es realista, ya que va conforme a la realidad histórica del México actual²⁰⁴. Si bien las prendas no poseen un nivel de valor simbólico por el que replacen al personaje –como sucede con Superman, por ejemplo–, todas las mujeres de esta telenovela tienen su propio y característico estilo para vestir, que refleja su personalidad.

²⁰³ Ibíd., pp. 252-268.

²⁰⁴ Lourdes Pérez, Teoría de la Imagen (segundo semestre 2007-2008), apuntes de clase.

2.11.1. Tango

El tema principal de *Las Aparicio* es un tango fusión creado exclusivamente para la telenovela por Malashunta, Camilo Froideval y Raúl Vizzi. En el capítulo 38, la narradora da una explicación de la importancia que tiene este género en la vida de las Aparicio:

Desde pequeñas aprendieron que no necesariamente para bailar tango se necesitan dos. Cada vez que moría uno de sus padres, Rafaela las llevaba a clases de baile de salón. El tango era uno de sus preferidos (...). Tal vez porque quería enseñarles que se podía bailar a pesar de la tristeza y que no necesitaban de un hombre para hacerlo. Las niñas Aparicio crecieron y nunca encontraron una pareja de baile que fuera mejor que bailar en familia; al menos una pareja que les durara.

En sus inicios, el tango, de origen popular, escandalizó a las clases altas por su ritmo sinuoso, “lánguido y lascivo, con sus paradas bruscas, sus reticencias furtivas, insinuantes, sus caricias adormecedoras”²⁰⁵. Al llegar a Europa, muchos diarios lo criticaban debido a que asociaban su sensualidad a la corrupción de la inocencia femenina. También lo vinculaban a la ensoñación, indulgencia en el comportamiento social, sentimentalismo, voluptuosidad, a formas de seducción e incitación a otro tipo de placeres²⁰⁶. Fue prohibido en distintas reuniones oficiales porque lo relacionaban con las pasiones y la fricción de los cuerpos.

Sin embargo, poco a poco, el tango fue acogido por los altos sectores sociales. Para aprender a bailarlo, se recurría a manuales donde se explicaba que las parejas debían tomarse de las manos, el hombre tenía que ceñir por la cintura a la mujer para guiarla —con lo cual se creaba una relación corporal más próxima que en otros estilos— y la ejecución de figuras y pasos dependía por entero del bailarín. A más del estudio de la técnica de la danza, era fundamental elegir una pareja “adecuada”.

²⁰⁵ Andrea Matallana, “Así se baila el tango: exotismo y visibilidad del tango en Europa a comienzos del siglo XX”, en *Entrepasados*, Año 18, N° 36-37, Buenos Aires, 2011, p. 116.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 127.

A fines del siglo XX y comienzos del XXI, surgió un proceso de revisión y actualización del tango²⁰⁷. En este fenómeno se distingue la influencia de Astor Piazzola y la incorporación de ritmos pertenecientes a la música popular entre los jóvenes (como la electrónica). Junto a esta reforma, se dio un nuevo auge del tango, que de acuerdo a Sally Potter, directora de la película *The tango lesson*, se produjo por la necesidad de una comunicación más íntima, sin palabras, en oposición a la costumbre implantada desde los sesenta del baile de salón en solitario²⁰⁸.

El tango de *Las Aparicio* simboliza a las “nuevas mujeres” que no temen disfrutar de su sexualidad y se plantean una dinámica distinta para sus relaciones de pareja. Por ello, consiste en un verdadero hilo o motivo conductor de la telenovela²⁰⁹. Al final del episodio centrado en este ritmo, la narradora aclara el significado del tango:

En la vida y en el amor, como en el tango, lo importante es aprender cómo fundirse en su cadencia, sin forcejeos, acompasar los pasos, aprender a acortar las distancias. En el tango, como en la vida, a primera vista el hombre lleva y la mujer se deja llevar. Pero eso es una formalidad, solamente un ritual de seducción, porque en esa entrega él también se deja llevar. El tango es la danza de la pasión (...).

A más de su función dramática, esta pieza cumple un papel contextual, ya que por el toque electrónico remite a la actualidad y al mundo urbano donde se desenvuelven las Aparicio.

El personaje femenino más identificado con el ritmo es Mercedes, quien según Claudio es “la reina del tango”, pues lo baila muy bien. Además, cuando la abogada está por afrontar una situación laboral compleja, como al ingresar por primera vez al bufete a enfrentarse a los socios, la acompaña otra melodía de tango.

²⁰⁷ Manuel Medina, “Lecciones de tango. Intertextualidad, nacionalismos y palimpsestos”, en Versión Estudios de Comunicación y Política, N° 16, Xochimilco, 2005, p. 272.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 279.

²⁰⁹ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 263.

2.11.2. Música incidental

Tiene un papel importante en la telenovela, debido a que, sobre todo, remarca los sentimientos que experimentan los personajes y acompaña el ritmo de la acción²¹⁰. En los temas musicales intervienen la guitarra (acústica y eléctrica), piano, bajo, violín, bandoneón, flauta, instrumentos de percusión, sintetizador, entre otros.

Un ejemplo destacable de música incidental es la canción usada durante las relaciones sexuales entre Alma y Alejandro, que se caracteriza por el empleo de instrumentos de cuerda árabes, tambores y sintetizador emulando pandereta. Este tema, sin letra, exalta el placer de ambos personajes, y recuerda a la danza del vientre. En cambio, para subrayar la tristeza de Leonardo y Alma cuando la separación entre ambos parece insuperable, se recurre a una melodía de violines, similar a las presentes en las películas chinas de amores trágicos.

Otro caso en el que la música contribuye a la intensidad dramática es el del tema que acompaña los momentos de conflicto de Julia con Mariana o Armando, compuesto por seis acordes de guitarra eléctrica distorsionados, que apoyan la desazón que experimenta el personaje.

Existen ejemplos en los que la música incidental se emplea para caracterizar una situación, como cuando Alma da sus clases y de fondo se escucha una melodía en piano y percusión complementada con guitarra y bajo, que señala la presentación de la alumna-cliente a quien la psicóloga ayudará. Esa misma canción se utiliza durante el taller que organizan Julia y Mariana.

²¹⁰ Carolina Arraya, *op. cit.*, p. 15.

Uno de los temas musicales más característicos de la telenovela es el que acompaña la introducción. Este cumple una función focalizadora²¹¹, pues señala que el punto de vista corresponde al de la narradora. Se encuentra compuesto por un sintetizador que reproduce a la vez el sonido de campanas, de una caja de música y de un arpa, y por voces femeninas corales. Esta asociación da como resultado una melodía que recuerda a las de películas de fantasía o cuentos, como la empleada en *Edward Scissorhands* (1990).

2.12. Diferencias de la narrativa audiovisual con las telenovelas tradicionales²¹²

En *Las Aparicio* existe mayor diversidad de combinación de planos, y no se exagera en el uso de grandes primeros planos o *close-ups*, como en los productos de Televisa. Además, gracias a que los escenarios son construcciones reales en lugar de sets, los movimientos de cámara son más libres y variados; no se recurre excesivamente al zoom como recurso expresivo y la cámara puede acompañar los traslados de los personajes con travelines (laterales y hacia adelante y atrás). Asimismo, aunque las escenas de *Las Aparicio* son más prolongadas²¹³, los planos desde al menos tres diferentes perspectivas, intercalados y de corta duración ayudan a lograr un ritmo más dinámico²¹⁴.

La pronunciada gestualidad del rostro, las variaciones en el tono de la voz y el llanto forman parte de los diálogos habituales de los personajes de Televisa. Por el contrario, en *Las Aparicio* todos esos recursos se reservan para los momentos de gran tensión dramática; no se usan en conflictos menores. Adicionalmente, el maquillaje y los peinados

²¹¹ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 269.

²¹² Basada en observación dirigida de distintas telenovelas de Televisa.

²¹³ Karla Covarrubias y Ana Uribe, *op. cit.*, p. 128.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 10.

tienen un estilo más naturalista que en las producciones tradicionales, lo cual contribuye a una imagen más realista de los personajes.

La iluminación de las telenovelas tradicionales se nota muy artificial, principalmente debido a la ausencia de ventanas y sombras en los rostros y a las desproporcionadas sombras de los cuerpos de los personajes sobre las paredes interiores. En *Las Aparicio*, en cambio, se opta por una iluminación de baja tonalidad, más natural y verosímil (se identifica la fuente de luz). Para representar escenas en la oscuridad de la noche incluso se recurre a la iluminación azul, característica del cine.

Por otro lado, los efectos sonoros y la música son más elaborados en *Las Aparicio* que en los productos de Televisa, ya que hay mayor variedad de instrumentos para crearlos y la diversidad de temas incidentales es amplia. Igualmente, no se abusan de los instrumentos o efectos de percusión para exaltar los momentos dramáticos.

En *Las Aparicio* casi no existe empleo de monólogos simples dramáticos —el personaje está solo en escena—²¹⁵; mientras que en las telenovelas tradicionales son muy utilizados para lograr que el personaje dé a conocer sus pensamientos, emociones o deseos, hablando o a través de una voz interior.

2.13. Mujeres Aparicio vs. personajes femeninos tradicionales

2.13.1. Diferencias cruciales

Las Aparicio marca su diferencia con las telenovelas tradicionales desde el título, que ya no es el nombre de la protagonista, sino el apellido materno de las integrantes de una

²¹⁵ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 210.

familia. Asimismo, aunque una de las hermanas podría considerarse como la protagonista, las otras dos también mantienen un papel muy relevante en la historia.

Mientras las protagonistas habituales de la telenovela provienen de sectores populares, las Aparicio pertenecen a la clase alta mexicana. A pesar de que esto no se explicita, es posible deducirlo por los automóviles de los personajes (4X4, de marca *Jeep*), su casa (de varios pisos, con amplios jardines y en pleno corazón del Distrito Federal, en la delegación de Coyoacán²¹⁶) y las oficinas de las protagonistas (una, localizada en un edificio lujoso y la otra es un centro cultural). Además, la fortuna familiar proviene de las actividades agrícolas a las que se dedicaban en su hacienda de Veracruz, es decir, son una familia de tradición terrateniente.

En oposición a la protagonista de la telenovela tradicional, las Aparicio son profesionales en ejercicio. Su nivel de instrucción es igual o superior al de los personajes masculinos, y su trabajo les permite tener independencia económica. Sin embargo, cabe destacar que Mercedes se dedicó a su carrera solo después de la muerte de su esposo y, según parece, Alma hizo lo mismo²¹⁷. Adicionalmente, estas mujeres trabajan en campos que se aproximan a los roles considerados típicamente femeninos (sociales y culturales).

Por otro lado, estos personajes femeninos se presentan como mujeres cultas: Rafaela juega ajedrez, sabe de historia y lee mucho; Alma conoce de psicología y de arte;

²¹⁶ Nancy Méndez, “*El sexo débil* y su escenografía”, en *Excelsior*:

http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=&cat=&id_nota=719042, 3 de marzo de 2011, 30 de septiembre de 2012.

²¹⁷ En las escenas de *flashback* hacia la época en que Alma estaba casada y en las referencias que hacen los personajes a ese tiempo no se deja en claro si ella trabajaba o no, pero por su edad (cerca de los 24) y la de su hija (aproximadamente 4), parecería que no.

Mercedes maneja las leyes, domina el inglés y temas de la actualidad de la política mexicana; Julia asiste frecuentemente a obras de teatro con Mariana.

Otro aspecto que distingue a las Aparicio de las protagonistas tradicionales es la manera en que viven su sexualidad, pues las primeras experimentan una sexualidad plástica, “separada de su integración ancestral con la reproducción, el parentesco y las generaciones”²¹⁸, que tradicionalmente ha sido asociada a las mujeres “impuras”²¹⁹. Igualmente, las hermanas dejan atrás la pasividad femenina, ya que en varias ocasiones son ellas quienes comienzan los besos y caricias u otras acciones que propician el encuentro sexual.

Además, mientras los personajes de Televisa –con excepción de las malvadas y ambiciosas– mantienen una representación casta y romántica de las relaciones íntimas, las Aparicio demuestran, a través de sus movimientos corporales, gestualidad y gemidos, el placer que experimentan al estar con sus respectivos amantes. Por sus conductas sexuales, estos personajes femeninos se aproximan más a las mujeres de hoy, quienes, como resultado de una reconstitución de la intimidad²²⁰, “son capaces de buscar el placer sexual como un componente básico de sus vidas y de sus relaciones”²²¹.

Siguiendo la ruptura con la imagen de la mujer en la telenovela tradicional, las Aparicio utilizan ocasionalmente “malas palabras”, sobre todo cuando están enojadas. Por su relación con el sexo, esos términos han estado reservados históricamente para los

²¹⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 105.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 108.

²²¹ *Ibíd.*, p. 43.

hombres²²², pero en las telenovelas incluso a los personajes masculinos se les han prohibido.

Por ese mismo sentido del “comportamiento apropiado”, los personajes de Televisa no suelen aparecer bebiendo alcohol o fumando²²³, a menos que se trate de una representación de los “vicios”. Las hermanas Aparicio, en cambio, acostumbran acompañar sus cenas familiares de vino y consumen tequila para festejar o “pasar las penas”.

A diferencia de los personajes femeninos tradicionales, cuya religiosidad se exalta principalmente a través de la devoción hacia la Virgen, las Aparicio mantienen creencias más próximas al ateísmo. Consecuentemente, no asisten a misa, ni rezan, ni llevan escapularios o efigies religiosas. La única excepción a ello consiste en un ritual breve –no oficial– llevado a cabo por un sacerdote para bendecir la unión entre Julia y Mariana.

Las Aparicio también se distancian de los personajes tradicionales porque no son jovencitas de 20 a 25 años, sino mujeres de entre 27 y 39 años, aproximadamente. Asimismo, las protagonistas de esta telenovela reaccionan de manera distinta frente a situaciones complejas; son mucho menos frágiles que los personajes tradicionales. Por ejemplo, en lugar de que el dolor por la viudez las paralice, Alma y Mercedes siguen con sus vidas, aunque eso no implique que consigan una nueva pareja estable, como en el caso de Alma.

²²² Carlos Monsiváis, “Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad”, en *Desacatos Revista de Antropología Social*, N° 16, otoño-invierno de 2004, en línea [PDF]:<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13901606>, 15 de septiembre de 2012, p. 100.

²²³ Karla Covarrubias y Ana Uribe, *op. cit.*, p. 125.

Como los personajes femeninos de la telenovela tradicional son mujeres que mantienen relaciones adictivas –caracterizadas por la falta de confianza hacia la pareja²²⁴–, no hablan con sus esposos de temas íntimos. Las Aparicio, en cambio, cuentan a sus parejas secretos que ni siquiera han revelado a su familia, lo cual es “uno de los signos psicológicos principales para suscitar confianza por parte del otro y para ofrecerla”²²⁵.

Así, las Aparicio no pretenden un matrimonio convencional, sino que más bien se inclinan por lo que Giddens denomina una “relación pura”. Esta se constituye por propia iniciativa y se mantiene gracias al compromiso y en la medida en que los involucrados consideren que la asociación produce suficiente satisfacción para cada individuo²²⁶.

2.13.2. Semejanzas cruciales

2.13.2.1. La belleza en *Las Aparicio*

Una de las semejanzas cruciales entre las Aparicio y las protagonistas tradicionales es la belleza. Si bien no son “rubiecitas y de flequito”²²⁷ sino de cabello negro y trigueñas –a excepción de Mercedes–, en el capítulo 11 se dice explícitamente que una de “las verdades indiscutibles sobre estas mujeres es que son bellas”. Esa característica está asociada a la esbeltez, pues tanto las hermanas como sus hijas son altas y también delgadas gracias a que comen saludablemente y se ejercitan (Alma, Mercedes y Julia van al gimnasio e Ileana practica yoga). Igualmente, la belleza se vincula a la capacidad de atraer a los hombres, ya que todas lo hacen en algún punto de la telenovela –incluso Rafaela, al final–.

²²⁴ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 59.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 84.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 37.

²²⁷ CNN México, “Las 'nuevas' protagonistas de la telenovela mexicana”, en *CNNMéxico.com*: <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2012/03/08/las-mujeres-protagonistas-de-la-television-mexicana-una-nueva-realidad>, 8 de marzo de 2012, 14 de octubre de 2012.

La presión social para que las mujeres luzcan bellas, delgadas y jóvenes se potencia a través de los medios de comunicación, mediante la publicidad y los programas de ficción. Las teóricas feministas han criticado la exaltación del modelo femenino predominante en Occidente, pues afirman que la actual importancia del aspecto físico (cuerpo, rostro, cabello, vestimenta) responde a la necesidad de contrarrestar la libertad sexual y la reappropriación del cuerpo por parte de las mujeres²²⁸.

Según Naomi Wolf, el mito de la belleza se ha convertido en instrumento de control social, sustituyendo a la mística femenina de la domesticidad²²⁹. Este mito resulta efectivo porque prescribe una conducta, no solo una apariencia. Así, logra que la identidad femenina se sustente en la premisa de la belleza, con lo cual se torna vulnerable frente a la aprobación de los demás.

Pierre Bourdieu sugiere que la dominación masculina logra un estado de permanente inseguridad corporal (dependencia simbólica) en las mujeres, porque las ha transformado en objetos simbólicos, que existen “por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que *objetos* acogedores, atractivos, disponibles”²³⁰. Debido a la perenne observación, las mujeres deben experimentar frecuentemente la distancia que separa su cuerpo real –al que están atadas– del ideal, al que incesantemente intentan aproximarse.

Adicionalmente, este autor afirma que la mayor inversión (en tiempo, dinero y energía) que las mujeres hacen en el trabajo cosmético respecto a los hombres se debe a que el cuerpo femenino, a través de la ropa y la cosmética, se convierte en signo de seducción;

²²⁸ *Ibíd.*, p. 276.

²²⁹ Naomi Wolf en Nuria Varela, *op. cit.*, p. 275.

²³⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 86.

mientras que el masculino es sustituido simbólicamente en favor de signos sociales de la posición social²³¹.

La autora Fátima Mernissi subraya que si bien las mujeres actuales no están obligadas a practicarse cirugías estéticas o efectuar peligrosas dietas, son rechazadas si no encajan en el modelo de belleza impuesto, lo que constituye un acto de violencia simbólica. Asimismo, destaca que en Occidente una fémina es considerada bella “cuando aparenta tener catorce años”²³², con lo cual la mujer madura está condenada a la invisibilidad.

La importancia de la belleza también se debe a que la atracción, según Marcela Lagarde, es una de las fuentes de autoridad para las mujeres en una relación amorosa²³³. De ahí, los esfuerzos por alcanzarla y conservarla, y el terrible sufrimiento cuando se pierde la capacidad de atraer. Adicionalmente, hoy en día la belleza es una de las condiciones para que una mujer sea amada, pero no es una exigencia en el caso de los hombres²³⁴.

La preocupación por la belleza femenina está presente en *Las Aparicio*, aunque de forma menos evidente que en otras telenovelas. Esto se verifica en los intentos de Julia de hacer dieta²³⁵ o ir al gimnasio²³⁶, como también en las bromas que Mercedes e Ileana le hacen sobre su peso:

—¿Y si (Armando) es como tú, que no puedes dejar de comer?²³⁷

—¿Cómo está la comida (en España)? ¿Ya engordaste?²³⁸

²³¹ *Ibíd.*, p. 123.

²³² Fátima Mernissi cit. por Nuria Varela, *op. cit.*, p. 278.

²³³ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 26.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 34.

²³⁵ Cap. 25.

²³⁶ Cap. 69, 73.

²³⁷ Cap. 11.

Esta autopercepción de Julia, fomentada por las palabras de sus hermanas y sobrina, es una muestra de la vigencia del principio de oposición entre lo grande (masculino) y lo pequeño (femenino), pues la menor de las Aparicio sigue la tendencia de la mayoría de mujeres que se sienten insatisfechas y critican las regiones del cuerpo que consideran demasiado grandes²³⁹.

En el caso de Alma, las referencias a los rituales de belleza son más escasas. Sin embargo, vale destacar que incluso para ella el hecho de que la mujer se vea bien contribuye a que sea escuchada y a que se le tome más en serio. Por eso le aconseja a Mercedes que vaya “guapísima” a defender su patrimonio ante los abogados del bufete de Alberto²⁴⁰.

En Mercedes, el peso de la belleza se visibiliza tanto en su discurso como en ciertos hábitos. Al principio de la telenovela, este personaje experimenta una crisis de autoestima por la infidelidad de su marido, que la lleva a cuestionar su rol como madre, esposa y mujer. Así, Mercedes llega al punto de preguntarse si su esposo se consiguió una amante porque ella ya no le atraía físicamente, pues sentía –solo era una impresión subjetiva– que se había engordado²⁴¹. Luego, cuando empieza su relación con Claudio, adopta la costumbre de salir a trotar.

Además, la integración de los rituales de belleza en las vidas de las tres hermanas se nota en los momentos en que se reúnen para hablar de sus conflictos amorosos y

²³⁸ Cap. 30.

²³⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 86.

²⁴⁰ Cap. 1.

²⁴¹ Cap. 11.

aprovechan para relajarse con técnicas popularmente asociadas al mantenimiento de la belleza, como las mascarillas faciales, los pepinillos sobre los ojos, manicura y *pedicure*.

Otra ocasión en que se distingue la importancia de verse bellas es cuando se preparan para salir de “conquista” y se maquillan más que de costumbre, utilizan tacones, vestidos cortos y/o con escotes. Todas estas opciones: maquillaje que transforma los rasgos personales de acuerdo al modelo de rostro imperante, tacones que limitan la libertad de movimiento²⁴² y falda que dificulta ciertas actividades (como sentarse)²⁴³, resaltan el prototipo de feminidad occidental, que supone mayor empleo de elementos artificiales que el de masculinidad.

La depilación constituye otro de los elementos artificiales presente en *Las Aparicio*, pues las tres hermanas, Mariana e Ileana lucen una piel tersa en los brazos, las piernas y las axilas (en los casos en que pueden observarse). Según Aurelia Martín, este proceso, tan normalizado en Occidente, genera una infantilización de las mujeres y crea la falsa imagen de que el vello corporal está distribuido de manera muy distinta en hombres y mujeres²⁴⁴.

Asimismo, pese a que solo Julia lleva el cabello largo típicamente vinculado a la feminidad²⁴⁵, las Aparicio adornan su pelo con alguna clase de peinado más o menos elaborado.

Evitar las marcas del paso del tiempo para conservar la belleza también es una de las ideas que se trasluce en *Las Aparicio*, ligada a la de la fealdad como una especie de castigo. Rafaela lo expresa ante Mercedes de esta manera: “Si te pones groserita y fea, te

²⁴² Aurelia Martín Casares, *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁴³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁴ Aurelia Martín Casares, *op. cit.*, p. 46.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 45.

van a salir unas arrugas horribles aquí”²⁴⁶ (entre las comisuras de los labios y el comienzo de la nariz).

En oposición a los cánones de belleza impuestos, Germaine Greer propone un modelo de mujer completa, “que no existe para dar cuerpo a las fantasías sexuales masculinas ni espera que un hombre la dote de identidad y estatus social”²⁴⁷, que no necesariamente deba ser bella, pero que pueda ser inteligente y cuya autoridad se incremente con la edad.

En *Las Aparicio* se habla frecuentemente de la mujer completa, incluso en la frase promocional de la telenovela: “Una mujer entera no necesita media naranja”. Sin embargo, los personajes representan el patrón de belleza occidental, con lo que se refuerza la idea de que, a más de todas sus cualidades, las mujeres deben ser bellas para lograr méritos. Igualmente, aunque según su discurso no necesiten de un hombre para construir su identidad, al final las Aparicio demuestran que el amor continúa siendo el objetivo último de las mujeres en el mundo²⁴⁸.

2.13.2.2. El amor de *Las Aparicio*

De acuerdo a Marcela Lagarde, las mujeres actuales viven un sincretismo de género, pues son el producto de una doble construcción de género: una muy tradicional y otra moderna. Esta convivencia de antagónicos provoca conflictos en la subjetividad de las mujeres, debido a que aspiran a ser benevolentes, generosas, a actuar por el bien de otros y, simultáneamente, a realizarse en plenitud y con libertad²⁴⁹.

²⁴⁶ Cap. 43.

²⁴⁷ Germaine Greer cit. por Nuria Varela, *op. cit.*, p. 279.

²⁴⁸ Raquel Ramírez Salgado, *op. cit.*, p. 106.

²⁴⁹ Marcela Lagarde, *op. cit.*, pp. 16, 27.

En este contexto, el amor resulta el espacio más tradicional, debido a que las mujeres modernas sueñan con ser amadas al estilo de los mitos arcaicos²⁵⁰. Tal es el caso de Mercedes y Julia, especialmente. Alma, en cambio, intenta hallar a alguien que la ame pero que también respete su libertad y su compromiso vital con ella misma²⁵¹.

A diferencia de las mujeres que han aprendido el amor sin límites (personajes femeninos tradicionales), ninguna de las hermanas busca en su pareja una madre, una persona que las sepa definir mejor que ellas mismas (que las reconozca), que las revalore desde su poder (pues se sienten desvalorizadas) y que las acepte incondicionalmente tal cuales son²⁵².

Si bien esa característica las distancia de los estereotipos femeninos, la intensidad con que viven el amor las aproxima. La fuerza del amor sobre las Aparicio es tan poderosa que es una de las dos cosas que puede “vencerlas” –la otra es la muerte–²⁵³. Así, se afirma la idea del amor como acto de dominación consentida y no como una relación equitativa.

Además, el final de la telenovela refuerza el pensamiento de que una mujer sin un hombre (o mujer, en el caso de Julia) no es completamente feliz, aunque tenga otras cosas en la vida²⁵⁴. De esta manera, el amor de pareja se destaca como condición indispensable para la plenitud.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 36.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 73.

²⁵² *Ibíd.*, p. 31.

²⁵³ Cap. 1.

²⁵⁴ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 51.

2.13.2.3. La maternidad exclusivamente femenina

Las Aparicio conservan la asociación típica entre feminidad y maternidad: Rafaela, Alma y Mercedes son madres, y Julia planea serlo hacia el final de la telenovela. Además, si bien la telenovela intenta mostrar una realidad más equitativa entre hombres y mujeres, la dimensión de la maternidad conocida como “maternaje”, que engloba todas las tareas de cuidado de las hijas e hijos biológicos o adoptivos²⁵⁵, continúa proyectándose como una actividad casi exclusiva de las mujeres –aunque ya no solo de las madres–. Con ello se refuerza la idea de que ellas son las llamadas naturalmente al cuidado de los hijos, sin tener en cuenta que:

La actual reproducción del ejercicio de la maternidad sucede mediante procesos psicológicos inducidos estructural y socialmente. No se trata ni de un producto de la biología ni del entrenamiento social intencional²⁵⁶.

Asimismo, la inculcación de valores morales en las nuevas generaciones está a cargo de las mujeres.

En *Las Aparicio* no se promueve un modelo de crianza en que el hombre asuma responsabilidades paternas primarias. Este, según Nancy Chodorow, contribuiría a que los niños y niñas tengan buenas relaciones primarias –y, por tanto, posean los fundamentos para el cuidado cariñoso y el amor–, y a la vez logren una autonomía que no sea rígida ni reactiva²⁵⁷ (en el modelo actual, los varones se definen como opuestos a la madre²⁵⁸).

²⁵⁵ Adriana Vindas González, “Reflexiones sobre el ejercicio actual de la maternidad”, en *Revista Costarricense de Psicología*, Vol. 29, N° 43, 2010, en línea [PDF]: <http://www.revistacostarricensepsicologia.com/articulos/RCP-43/4-RCP-Vol29-No43.pdf>, 14 de octubre de 2012, p. 48.

²⁵⁶ Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1984, p. 18.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 317.

²⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 248- 252.

El hecho de que haya una conexión personal e identificación con ambos padres también facilitaría que las personas escogieran las actividades que desearan sin temor de que su identidad sexual fuera puesta en riesgo. Consecuentemente, las niñas y niños podrían desarrollar todas sus potencialidades humanas y, con ello, se alcanzaría la emancipación femenina desde la cuna²⁵⁹.

En *Las Aparicio* más bien se apoya las posturas feministas que reconstruyen la maternidad como fuente de placer, conocimiento y poder femeninos, y como vínculo básico entre mujeres. De esta manera, por ejemplo, se observa el rescate simbólico de la genealogía femenina a través del uso del apellido materno –Aparicio–, que configura uno de los pilares para elaborar su identidad como mujeres²⁶⁰. Asimismo, se ve una reivindicación de la figura de la madre como primera fuente de autoridad y la institución de la dependencia materna como punto inicial hacia la libertad femenina²⁶¹.

²⁵⁹ María de la Macarena Iribarne González, “Discursos sobre la maternidad científica. Una perspectiva crítica”, en *Investigaciones Feministas*, Vol. 1, 2010, en línea [PDF]: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE1010110193A/7726>, 16 de octubre de 2012, p. 199.

²⁶⁰ Lorena Saletti Cuesta, “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, en *Clepsydra*, N° 7, enero 2008, en línea [PDF]: http://www.ugr.es/~esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf, 18 de octubre de 2012, p. 179.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 180.

Conclusiones

Después del análisis de la telenovela objeto de estudio, se comprueba que:

Las Aparicio se distinguen de los personajes tradicionales femeninos en el género telenovela sobre todo porque provienen de una familia pudiente, son profesionales cultas y exitosas, trabajan fuera del hogar, se mantienen a sí mismas, no son religiosas ni devotas de la Virgen, luchan para sobreponerse a las situaciones difíciles con ingenio, no constituyen víctimas del destino o de los antagonistas, practican una sexualidad plástica, buscan construir relaciones puras (no matrimonios) en las que el placer sexual figura como un componente básico, ocasionalmente beben alcohol y dicen “malas palabras”, discuten y defienden su postura con argumentos pero nunca pelean físicamente.

Pese a las diferencias mencionadas, las Aparicio mantienen algunas características estereotípicas. Así, destaca la belleza (según los cánones occidentales), que es utilizada como arma de seducción y que sirve de sustento de la identidad femenina y fuente de autoridad en una relación amorosa; de ahí la importancia de conservarla. También, resalta el amor de pareja, que se perfila como una fuerza capaz de vencer a las Aparicio (dominación consentida) y como condición indispensable para la plenitud.

Otros rasgos estereotípicos presentes en el objeto de estudio son la asociación entre feminidad y maternidad y el ejercicio del maternaje como tarea exclusivamente femenina. Todas las características detalladas se verificaron fundamentalmente gracias al análisis de las conductas y diálogos de las protagonistas.

Los personajes femeninos de *Las Aparicio* se pueden incluir dentro de un nuevo tipo de protagonistas, las de las telenovelas de ruptura, que son mujeres calificadas que se

desenvuelven en el espacio público –principalmente, en el ámbito laboral–, proactivas y con mayor capacidad de decisión, pero que mantienen particularidades de los personajes tradicionales (el peso que conceden al amor romántico, la orientación hacia la familia, la maternidad y el servicio a los demás). Consecuentemente, las Aparicio pertenecen a los nuevos estereotipos femeninos de las telenovelas.

Con respecto al lenguaje audiovisual, predominan los planos medios, y los primeros se emplean con valor expresivo, para momentos de tensión dramática. Las locaciones más frecuentes son las interiores –no sets, sino construcciones acomodadas para la filmación–, y se recurre a variedad de movimientos de cámara (travelines, paneos, trayectorias, *zooms*) y planos de corta duración para lograr un ritmo dinámico. Por su parte, la edición es de tipo lineal, aunque se usan *flashbacks* como parte del manejo temporal.

La música de *Las Aparicio* es extradiegética; contribuye a subrayar el estado de ánimo de los personajes y acompaña el ritmo de la acción. Cada personaje tiene su propia forma de vestir y también colores que lo caracterizan. Finalmente, los peinados, el maquillaje, el estilo de actuación y la iluminación son más naturalistas que en los productos de Televisa.

Al inicio de la disertación, como parte de la hipótesis, se planteó que los estereotipos de la telenovela analizada se correspondían con las ideas del feminismo radical de “lucha de sexos”. A pesar de que las clases que dicta Alma Aparicio puedan ser consideradas como una incitación para que las mujeres se transformen de maltratadas a maltratadoras (mujerismo o hembrismo) ²⁶², y aunque la hermana mayor asuma en ocasiones comportamientos típicamente masculinos (aventurero sexual), no se demostró que los

²⁶² Raquel Ramírez Salgado, *op. cit.*, p. 116.

personajes femeninos busquen la igualdad total que reivindican las feministas de esa tendencia.

Las protagonistas más bien intentan lograr una igualdad aplicada sobre todo al ámbito laboral y entre individuos de una misma clase social (no se evidencia una crítica al capitalismo). Incluso en lo referente a la maternidad, *Las Aparicio* se aproxima más a las posturas del feminismo de la diferencia, que la reconstruyen como fuente de placer, conocimiento y poder femeninos, y como vínculo básico entre mujeres.

Por último, gracias a la historia de Julia y a algunas atómicas –sobre el derecho a la paternidad por parte de homosexuales y transexuales, la denuncia de las agresiones que sufren las lesbianas en México y otros capítulos que promueven el conocimiento de la comunidad GLBTI para disminuir los prejuicios–, *Las Aparicio* contribuye a reivindicar las libertades sexuales e identidades genéricas (ciudadanía sexual).

Bibliografía

Alix, Lydia y Susser, Moshe, *Michel Foucault para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2010.

Álvarez, Silvia, *La telenovela latinoamericana y su impacto sobre los telespectadores*, Santiago, Editorial Universidad de Chile, 1979.

Argos Comunicación, “Historia” en *Argos Comunicación 1992*, <http://www.argoscomunicacion.com>. Fecha de consulta: 10 de junio de 2012.

Argos media/ Proyectos, <http://www.argosmedia.com.mx/>. Fecha de consulta: 10 de junio de 2012.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Arraya, Carolina, “Lenguaje audiovisual”, en *Taller de Producción de Mensajes de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata*, 2005, pp. 1-18, en línea [PDF]: http://www.perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_audiovisual.pdf. Fecha de acceso: 15 de junio de 2012.

Ballén, Elizabeth, “Feminidades y masculinidades en los medios”, en *El tiempo contra las mujeres: debates feministas para una agenda de paz*, Bogotá, Corporación para el Desarrollo Humano Humanizar, 2003, pp. 68-81.

Barraza, Eduardo y Taracena, Rosario, “Leyes del aborto en México”, en *Grupo de Información en Reproducción Elegida*, noviembre de 2008, en línea [PDF]: <http://www.gire.org.mx/publica2/leyesabortomexiconov08.pdf>. Fecha de acceso: 2 de julio de 2012.

Barría, Cecilia, “México DF: aprueban matrimonio gay” en *BBC Mundo*, 22 de diciembre de 2009, http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2009/12/091221_2340_mexico_gay_gm.shtml. Fecha de consulta: 18 de mayo de 2011.

Bautista, Angélica, Covarrubias, Karla y Uribe, Ana, *¡Cuéntame en qué se quedó! La telenovela como fenómeno social*, México D. F., Trillas, 1993.

Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elisabeth, *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Editorial Paidós, 2001.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Bujanda, Héctor, “La telenovela y la ruptura del gusto unánime. Latinoamérica se cansó de glorificar el llanto”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 102, Caracas, 1998, pp. 65-67.

Chicharro, María del Mar, “Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de «Amar en tiempos revueltos»”, en *Comunicar*, Vol. 18, N° 36, 2011, pp. 181-189.

Chicharro, María del Mar, “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 24, N° 1, Pamplona, junio de 2011, pp. 189-216.

Chodorow, Nancy, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1984.

CNN México, “Las 'nuevas' protagonistas de la telenovela mexicana”, en *CNN México.com*, 8 de marzo de 2012, <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2012/03/08/las-mujeres-protagonistas-de-la-television-mexicana-una-nueva-realidad>. Fecha de consulta: 14 de octubre de 2012.

Corrales Pascual, Manuel, *Iniciación a la Narratología. Teoría. Método. Práctica*, Quito, Centro de publicaciones PUCE, 2006.

Covarrubias, Karla y Uribe, Ana, “Epigmenio Ibarra: telenovelas y públicos en México”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. 6, N° 11, Universidad de Colima, junio de 2000, pp. 113-134.

Cueva, Álvaro, “México y sus producciones hoy”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, Vol. 4, N° 39, La Plata, septiembre de 2005, pp. 25-30.

De Barbieri, Teresita, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, en Rodríguez, Regina (ed.), *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*, Santiago, ISIS Internacional, 1992, pp. 111-128.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2006.

Ecuavisa, “‘Las Aparicio’ se estrena en Telemundo exclusivamente por Internet”, 7 de septiembre de 2010, <http://www.ecuavisa.com/novelas-general/36/27947-las-aparicio-se-estrena-en-telemundo-exclusivamente-por-internet.html>, Fecha de consulta: 6 de junio de 2012.

El Día, “Las series sobre mujeres siguen los estereotipos femeninos”, 24 de febrero de 2009, <http://www.eldia.es/2009-02-24/comunicacion/2-series-mujeres-siguen-estereotipos-femeninos.htm>. Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2012.

El mundo de la tv, “‘Las Aparicio’ aterrizaron en Colombia”, en *Televisión y algo más*, 24 de febrero de 2012, <http://tvlatinoamericana.wordpress.com/2012/02/24/las-aparicio-aterrizo-en-colombia/>. Fecha de consulta: 29 de junio de 2012.

El Universal, “Canacintra: Crece desempleo pese a recuperación”, 30 de mayo de 2010, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/684141.html>. Fecha de consulta: 2 de julio de 2012.

El Universal, “México está en deuda con las mujeres: CNDH”, 7 de marzo de 2010, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/664006.html>. Fecha de consulta: 2 de julio de 2012.

Enríquez, José Ramón, “La telenovela y el fin del melodrama”, en *Diálogos de la Comunicación*, N° 26, Lima, 26 de marzo de 1990, pp. 16-20.

Field, Syd, *El libro del guion: Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid, Plot Ediciones, 1998.

Gaitán, Fernando, “La telenovela: hija rebelde de la literatura”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, pp. 26-31.

Gamba, Susana (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009.

Gamba, Susana, “Feminismo de la igualdad vs- Feminismo de la diferencia”, en *Agenda de las Mujeres*, 1987, <http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3¬a=123>. Fecha de acceso: 5 de mayo de 2011.

García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

Gil, Inma, “Las Aparicio, ¿demasiado "progre" para México?”, en *BBC Mundo*, 1 de junio de 2010, http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100528_0235_cultura_mexico_telenovela_lasaparcio_jaw.shtml. Fecha de consulta: 5 de junio de 2012.

Gomáriz, Enrique, “Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas”, en Rodríguez, Regina (ed.), *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*, Santiago, ISIS Internacional, 1992, pp. 83-110.

Heller, Eva, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.

Hirata, Helena, Laborie, Françoise, Le Doaré, Hélène y Senotier, Danièle (coord.), *Diccionario crítico del feminismo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

Iribarne González, María de la Macarena, “Discursos sobre la maternidad científica. Una perspectiva crítica”, en *Investigaciones Feministas*, Vol. 1, 2010, pp. 193-

212, en línea [PDF]:

<http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE1010110193A/7726>.

Fecha de acceso: 16 de octubre de 2012.

Jochamowitz, Bárbara, “La telenovela como género femenino y como parte de su especificidad”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 47, Caracas, septiembre de 1984, pp. 18-22.

Lagarde, Marcela, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Managua, Editorial Puntos de Encuentro, 2001.

Letras Mania, “Ciara Newell Letra de Ice Cream”, en *Letrasmania.com*, http://www.letrasmania.com/letras/letras_de_canciones_ciara_newell_47151_1_etras_other_84205_letras_ice_cream_980911.html. Fecha de acceso: 14 de octubre de 2012.

López, José y Quintero, Claudia, “Estereotipos de la mujer en las telenovelas mexicanas: un análisis de contenido”, en *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N° 6, 1999, pp. 245-270.

Mannarelli, María Emma, “La escritura, el espacio público y la experiencia femenina”, en Norma Fuller (ed.), *Jerarquías en jaque: estudios de género en el área andina*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004, pp. 143-180.

Martín-Barbero, Jesús, “Hay mucho más país en los dramatizados que en los noticieros de televisión”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, pp. 9-13.

- Martín-Barbero, Jesús, “Matrices culturales de la telenovela”, en *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. 2, N° 4-5, México D.F., febrero de 1988, pp. 137-164.
- Martín Casares, Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- Matallana, Andrea, “Así se baila el tango: exotismo y visibilidad del tango en Europa a comienzos del siglo XX”, en *Entrepasados*(, Año 18, N° 36-37, Buenos Aires, 2011, pp. 113-132.
- Mazziotti, Nora, “La expansión de la telenovela”, en *Contratexto*, N° 14, Lima, octubre de 2006, pp. 127-140.
- Mazziotti, Nora, *Telenovela, industria y prácticas sociales*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2006.
- Medina, Manuel, “Lecciones de tango. Intertextualidad, nacionalismos y palimpsestos”, en *Versión Estudios de Comunicación y Política*, N° 16, Xochimilco, 2005, pp. 269-290.
- Medina, Mercedes y Barrón, Leticia, “La telenovela en el mundo”, en *Palabra Clave*, Vol. 13, N° 1, Bogotá, junio de 2010, pp. 77-97.
- Méndez, Nancy, “El sexo débil y su escenografía”, en *Excelsior*, 3 de marzo de 2011, http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=&cat=&id_nota=719042. Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2012.

Monsiváis, Carlos, “Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad”, en *Desacatos Revista de Antropología Social*, N° 16, otoño-invierno de 2004, pp. 90-108, en línea [PDF]: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13901606>. Fecha de acceso: 15 de septiembre de 2012.

Monsiváis, Carlos, “México en 2009: la crisis, el narcotráfico, la derecha medieval, el retorno del PRI feudal, la nación globalizada”, en *Nueva Sociedad*, N° 220, marzo-abril de 2009, pp. 42-59, en línea [PDF]: http://www.nuso.org/upload/articulos/3593_1.pdf. Fecha de acceso: 18 de mayo de 2011.

Montero, Yolanda, *Seriales, adolescentes y estereotipos. Lectura crítica de "Al salir de clase"*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

Morales Oyarvide, César, “La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia”, en *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, N° 50, julio-septiembre 2011, pp. 1-35, en línea [PDF]: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf>. Fecha de acceso: 2 de julio de 2012.

Oliva Portolés, Asunción, “La teoría de las mujeres como clase social: Christine Delphy y Lidia Falcón”, en Celia Amorós y Ana de Miguel (ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la Globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, Madrid, Minerva Ediciones, 2005, pp. 107-146.

Orozco, Guillermo, “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, en *Comunicación y Sociedad*, N° 6, Guadalajara, julio de 2006, pp. 11-35.

Ortiz Urquidi, Moisés (dir.), *Las Aparicio*, México D. F., Argos Comunicación, 2010.

Osuna, Yolanda, “Imagen de la mujer en la Telenovela”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 47, Caracas, septiembre de 1984, pp. 23-28.

Padilla de la Torre, María Rebeca, “Ser mujer se aprende, enseña, disfruta y sufre”, en *Culturales: Revista del Centro de Estudios Culturales -Museo*, Vol. 1, N° 1, Mexicali, enero-junio de 2005, pp. 143-176.

Palacio Valencia, María Cristina, “Los tiempos familiares en la sociedad contemporánea: la trayectoria de una configuración”, en *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, Vol. 2, enero-diciembre de 2010, pp. 9-30, en línea [PDF]: http://revlatinofamilia.ucaldas.edu.co/downloads/Rlef2_1.pdf. Fecha de acceso: 20 de octubre de 2012.

Páramo Ricoy, Teresa, “Mirada de género en el aroma de las telenovelas”, en *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N° 45, México D. F., 1998, pp. 261-278, en línea [PDF]: <http://148.206.53.230/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=789&article=797&mode=pdf>. Fecha de acceso: 18 de octubre de 2012.

Pearson, Judy, Turner, Lynn y Todd-Mancillas, W., *Comunicación y género*, Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

Peralta, Leonardo “‘Las Aparicio’ calientan a Cadenatres”, en *CNNExpansión*, 1 de noviembre de 2010, <http://www.cnnexpansion.com/monstruos-de-la-mercadotecnia-2010/2010/10/20/cadenatres-aparece-en-la-pantalla>. Fecha de consulta: 5 de junio de 2012.

Periodistas en línea, “Formalizan alianza Cadenatres y Argos”, 21 de enero de 2010, <http://www.periodistasenlinea.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=15172&mode=thread&order=0&thold=0>. Fecha de consulta: 29 de junio de 2012.

Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, “Integración del enfoque de género en los proyectos del PNUD”, 2004, en línea [PDF]: http://www.pnud.org.co/img_upload/196a010e5069f0db02ea92181c5b8aec/Ideas%20basicas.pdf. Fecha de acceso: 30 de abril de 2011.

Ramírez Salgado, Raquel, “Espejismos de igualdad de género en el discurso mediático. Estereotipos reproducidos en la telenovela mexicana *Las Aparicio* que fomentan la discriminación y violencia contra las mujeres”, en *Nueva Época*, Vol. 1, N° 1, enero-junio 2012, pp. 95-124, en línea [PDF]: <http://dgsa.uaeh.edu.mx/revista/icshu/IMG/pdf/No.1 - 4.pdf>. Fecha de acceso: 15 de julio de 2012.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo VII, Madrid, Editorial Espasa, 22^a ed., 2001.

Rincón, Omar, “Alabadas sean las ellas de pantalla”, en *Gaceta*, N° 47, Bogotá, 2000, pp. 14-19.

Rincón, Omar, “En busca de la neutralidad que no puede existir”, en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, Vol. 4, N° 39, La Plata, septiembre de 2005, pp. 11-18.

Rondón, Alí, “Medio siglo de besos y querellas. La telenovela nuestra de cada día”, en *COMUNICACIÓN: Estudios Venezolanos de Comunicación*, N° 120, Caracas, 2002, pp. 46-55.

Saletti Cuesta, Lorena, “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, en *Clepsydra*, N° 7, enero 2008, pp. 169-183, en línea [PDF]: http://www.ugr.es/~esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf.
Fecha de acceso: 18 de octubre de 2012.

Solé Romeo, Gloria, *Historia del Feminismo (siglos XIX y XX)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1995.

Solsona, Andrés, “Grupo Argos y Cadenatres se alían en Producción de Teleseries”, en *International Bussiness Times*, 22 de enero de 2010, <http://mx.ibtimes.com/articles/20100122/argos-cadenatres-alianza-produccion-teleseries.htm>. Fecha de consulta: 29 de junio de 2012.

Suriá, Raquel, “Psicología social (Sociología). Curso 2010/11”, en línea [PDF]: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14289/1/TEMA%205.%20ESTEREOT>

IPOS%20Y%20PREJUICIOS..pdf. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2012.

Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1978.

Telemundo, “Gaby de La Garza Las Aparicio”, en *Telemundo.com*:
http://msnlatino.telemundo.com/novelas/Las_Aparicio/videos. Fecha de acceso: 10 de septiembre de 2012.

Toscana Magazine, “Entrevista con Verónica Bellver (Escritora de Las Aparicio)”, en
Páginas Sueltas y de Colores, 10 de noviembre de 2010,
<http://elespaciodemartha.blogspot.com/2010/11/entrevista-con-veronica-bellver.html>. Fecha de acceso: 4 de julio de 2012.

Últimas Noticias, “Gabriela de la Garza sintió amor a primera vista por Alma Aparicio”, 22 de septiembre de 2010,
<http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/chevere/gabriela-de-la-garza-sintio-amor-a-primera-vista-p.aspx>. Fecha de consulta: 30 de marzo de 2013.

Valdivia Sánchez, Carmen, “La familia: concepto, cambios y nuevos modelos”, en *La Revue du REDIF*, Vol. 1, 2008, pp. 15-22, en línea [PDF]:
<http://www.upcomillas.es/redif/revista/Deusto.pdf>. Fecha de acceso: 20 de octubre de 2012.

Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B, 2005.

Videoconsulta, ““Las Aparicio”, una nueva propuesta de entretenimiento para la televisión mexicana”, en *YouTube*, 18 de abril de 2010,

http://www.youtube.com/watch?v=paFNUDM5taw&feature=mr_meh&list=PL5D8307CD839A082F&playnext=0. Fecha de acceso: 6 de junio de 2012.

Vindas González, Adriana, “Reflexiones sobre el ejercicio actual de la maternidad”, en *Revista Costarricense de Psicología*, Vol. 29, N° 43, 2010, pp. 47-55, en línea [PDF]: <http://www.revistacostarricensedepsicologia.com/articulos/RCP-43/4-RCP-Vol29-No43.pdf>. Fecha de acceso: 14 de octubre de 2012.

ViriDorado, “Eréndira Ibarra, Liz Gallardo y Epigmenio Ibarra en entrevista con Yuriria Sierra”, en *YouTube*, 17 de octubre de 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=xvTtvNxR-Mw>. Fecha de acceso: 6 de junio de 2012.

Zapata, Belén, “A cuatro años de legalizar el aborto en el DF, hay un limbo constitucional”, en *CNN México*, 24 de abril de 2011, <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/04/24/a-cuatro-anos-de-legalizar-el-aborto-en-el-df-hay-un-limbo-constitucional>. Fecha de consulta: 2 de julio de 2012.

Anexos

Anexo N° 1. Resumen de *Las Aparicio* por Argos Comunicación

Tres generaciones de mujeres que comparten una extraña tradición familiar: todas han quedado viudas en circunstancias extraordinarias; todas dan a luz exclusivamente a niñas.

El fenómeno puede ser explicado lo mismo desde la lógica más impecable, que desde las paradojas del realismo mágico. Si lo suyo es una maldición, una trampa del inconsciente o una mera casualidad, queda a discusión de los múltiples personajes y circunstancias que las rodean.

Lo importante es que las Aparicio no vinieron a este mundo a sufrir: son mujeres contemporáneas, urbanas, decididas a tomar las riendas de su vida; la viudez les ha enseñado a no necesitar a los hombres para sobrevivir: ahora los tienen porque quieren y porque pueden.

La matriarca del clan es Rafaela Aparicio, una alvaradeña que tras enterrar a tres maridos muertos en accidentes por demás tragicómicos, sacó adelante a tres niñas a las que crio como unas guerreras a la medida de sí misma.

Le siguen sus hijas, Alma, la viuda de un hombre de negocios asesinado en circunstancias nunca esclarecidas, quien también tuvo que empezar de cero hasta llegar a convertirse en la capitana de un próspero y discreto servicio de acompañantes masculinos para mujeres de alto nivel; Mercedes, una aguerrida abogada y madre de una niña, viuda de un abogado que murió de un infarto en los brazos de otra mujer, quien tomará el mando del bufete de su difunto esposo con las consecuentes broncas con el socio de él, y con su propio amante, un médico casado; Julia, una joven actriz que se rehúsa a casarse por obvias razones, pero tendrá que definirse entre un hombre compulsivamente infiel y la incipiente atracción que le produce su mejor amiga, quien es gay declarada.

Autorización

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **PAULINA ALEJANDRA GONZÁLEZ ROSERO**, C.I. 1715437156, autora del trabajo de graduación intitulado: **“Las Aparicio, ¿ruptura de los estereotipos femeninos en la telenovela mexicana?”**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN** en la Facultad de **Comunicación, Lingüística y Literatura**:

- 1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
- 2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 15 de abril de 2013

Paulina Alejandra González Rosero
C.I. 1715437156